# Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

15



Институт

за историју уметности

Београд

1984



# Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 15, 1984

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

Редакција

*Гордана Бабић, Војислав Ј. Ђурић, Војислав Кораћ, Десанка Милошевић и Аника Сковран*

Секретар

*Мирјана Глигоријевић-Максимовић*

Уредник

*Војислав Ј. Ђурић*

## Садржај

### Чланци



### Књиге

# Notes iconographiques sur quelques églises de Cappadoce

Yves Christe

*Pour Karatay*

## a) La Transfiguration

La Transfiguration, on le sait, est un thème assez rare qui n'apparaît guère avant le milieu du VI[e] siècle.[1] Cette image de la gloire surnaturelle du Christ joue pourtant un rôle éminent dans le grand art monumental. Vers 550, elle apparaît trois fois dans une conque absidale: à Saint-Apollinaire in Classe, sous une forme symbolique, en 549; à Saint-Etienne de Naples, entre 535 et 555, et enfin sur le Sinaï, entre 548 et 566.[2] Elle figurait aussi, selon le témoignage de Jean Mesarites, dans la coupole septentrionale des Saints-Apôtres de Constantinople reconstruite par Justinien.[3]

La théophanie aux trois apôtres tient également une place importante dans les mosaïques romaines d'époque carolingienne. Elle figure au sommet de l'arc absidal des Saints-Nérée-et-Achille, vers 800, et dans la niche principale, qui fait face à l'entrée, de la chapelle San Zeno auprès de Saint-Praxède, vers 820.[4] Dans l'église même de Sainte-Praxède, sur l'arc du transept, il n'est pas impossible que les deux témoins anonymes, qui se tiennent aux deux extrémités de la Jérusalem céleste, l'un imberbe et tenant une tablette avec l'inscription LEGE, à gauche; l'autre barbu, mains voilées et précédé d'un ange, à droite, soient les prophètes de la Transfiguration, Moïse et Elie, réunis de part et d'autre du Christ en compagnie de la Vierge, du Baptiste, de Praxède ou de l'Ecclesia et des apôtres dans la cité des justes.[5]

Ce rapide aperçu de monuments déjà connus nous amène à évoquer le matériel cappadocien qui jusqu'ici n'a jamais été intégré aux études sur la Transfiguration, en dépit des remarques précises et fort détaillées publiées autrefois par le Père de Jerphanion.[6] En Cappadoce, la théophanie aux trois apôtres est une image privilégiée, en particulier dans la série des décors archaïques, où elle apparaît régulièrement, soit au-dessus de l'entrée, dans le tympan occidental, soit sur l'arc absidal, isolée et mise en valeur par rapport aux autres scènes de la vie du Christ. A Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin déjà, avant la période iconoclaste, la Transfiguration qui fait pendant dans l'abside à l'image du Baptême est directement associée à une vision divine, au Christ intronisé flanqué des quatre *zodia* et d'archanges sous une croix monumentale. Le Christ et les deux prophètes sont inscrits tous les trois dans un médaillon circulaire accosté de deux anges alors que les apôtres sont représentés au-dessous, dans l'attitude de la proskynèse.[7] Si le décor de cette église est bien du VII[e] siècle ou du début du siècle suivant, comme le suppose Mme Thierry, la Cappadoce nous offrirait le premier exemple conservé d'une Transfiguration où les prophètes sont inscrits avec le Christ dans une mandorle.

Entre 913—920 et 1060—1061, la Transfiguration apparaît quatre fois en Cappadoce sur le tympan qui surmonte l'entrée occidentale: à Tokalı I et Saint-Jean de Gülli Dere (Gülli Dere 4), vers 913—920; à El Nazar, dans la première partie du X[e] siècle et à Karabaş kilise, entre 1060—1061.[8]

---

1 Sur ce thème, voir surtout E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln und Opladen, 1964, p. 25—50; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. I, Gütersloh, 1966, p. 115—161; et Y. Christe, *Les grands portails romans*, Genève, 1969, p. 97—104.

2 Sur Saint-Apollinaire in Classe, voir E. Dinkler, *op. cit.*, n. 1, et F.W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Kommentar*, 2. Teil, Wiesbaden, 1976, p. 245—262. Sur la mosaïque du Sinaï, voir l'ouvrage récent, G.H. Forsyth et K. Weitzmann, *The Church and Fortress of Justinian: the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, Ann Arbor, 1973. La Transfiguration disparue de Saint-Etienne de Naples est mentionnée en ces termes par Jean Diacre: *Hic Johannes absidam ecclesiae Stephaniae lapsam ex incendio reformavit. In qua ibidem ex musivo depinxit transfigurationem Domini Nostri* (texte publié par L. A. Muratori, *Rerum Ital. Script.* I, 2, 1725, p. 298).

Les Transfigurations plus précoces qu'on a cru reconnaître sur le coffret d'ivoire de Brescia ou sur les portes de Sainte-Sabine à Rome ne sont certainement pas des illustrations de cet épisode. A ce propos, voir la mise au point de Dinkler, *op. cit.*, n. 1, p. 32, fig. 6 et 7. Quant aux *tituli* ambrosiens d'attribution douteuse commentant une image de la sagesse divine, ils ne recouvrent pas une Transfiguration:

> *Maiestate sua rutilans sapientia vibrat*
> *Discipulisque Deum, si possint cernere, monstrat.*

Un résumé de la question chez Dinkler, p. 34.

Il faut enfin signaler les mosaïques très mutilées du fronton oriental de la cathédrale de Parenzo. L'existence à cet endroit, au milieu du VI[e] siècle, d'une image de la Transfiguration, demeure problématique, d'autant que l'une des figures conservées est désignée par une inscription comme celle de l'apôtre André. Sur ces fragments, relevés en 1939 par Molaioli, voir la mise au point de G. Bovini, *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo à Pola*, Bologna, 1974, p. 43—44, fig. 31—32.

3 Ce témoignage remonte au XII[e] siècle. Cf. A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, t. II, Leipzig, 1908, p. 32 et suiv., p. 167 et suiv.

4 Dinkler, *op. cit.*, n. 1, p. 29—31, fig. 4 et 5. Description sommaire chez G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rome, 1967, p. 41, fig. 200. Voir surtout le relevé de J. Wilpert, dans J. Wilpert — W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV—XIII Jahrhundert*, Freiburg-Basel-Wien, 1976, pl. 114a qui ne laisse aucun doute sur la nature montagneuse de cette »mandorle«. Description de la scène par Schumacher, p. 335.

5 Matthiae, *op. cit.*, n. 4, p. 238—239, fig. 185—187. Autre exemple, contemporain, d'une Transfiguration inscrite dans une cité forte, au fol. 83v du Psautier d'Utrecht (Dinkler, fig. 15).

Dans la figure opposée à droite à celle de Moïse, on pourrait également reconnaître une figure d'Abraham en relation avec l'espérance exprimée par ce patriarche dans l'Epitre aux Hebreux, 11, 10, dans la réalisation d'une cité construite par Dieu. *Expectabat enim fundamenta habentem civitatem cuius artifex et conditor Deus.* Les deux représentants de l'Ancienne Loi, Moïse — *sub Lege* — et Abraham — *ante Legem* — participent ainsi au triomphe du Christ dans sa cité céleste.

6 Voir son essai de synthèse, dans *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, t. I, Paris, 1925, p. 83. J'ai été le seul je crois à intégrer ce matériel dans une étude plus générale sur la Transfiguration dans ma thèse de l'Université de Genève, *op. cit.*, n. 1, p. 100. Dinkler, G. Schiller ne citent pas ces documents. Ils sont également absents dans l'article Verklärung (t. IV, 1972) de la nouvelle iconographie des éditions Herder publiée ces dernières années sous la direction de E. Kirschbaum. Je n'ai pu me procurer la thèse berlinoise de G. Walter (1970).

7 N. Thierry, *La basilique de Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, Paris 1972, p. 198—213. Etude plus détaillée dans la thèse d'Etat encore inédite du même auteur.

8 Tokalı I: Jerphanion I, 1, p. 286—287; pl. 63 et 67, 1. Voir aussi 68, 2. M. Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, 3 vol., Recklinghausen, 1967, t. II, pl. 62 et 77.

El Nazar: Jerphanion, I, 1, p. 189, pl. 40, 2. Restle, II, pl. 13 et 16.

Karabaş Kilise: Jerphanion, II, 1, p. 346, pl. 197, 1. Restle, III, pl. 456 et 464.

Saint-Jean de Gülli Dere: décor mutilé signalé par N. Thierry, *Ayvali kilise ou pigeonnier de Gülli Dere*, dans *Cahiers Archéologiques*, t. 15, Paris, 1965, p. 116. Du même, *Haut Moyen Age en Cap-*

*Fig. 1.*
*Tokali I,*
*Transfiguration*
*(d'après Jerphanion)*

*Fig. 2.*
*El Nazar,*
*Transfiguration*
*(d'après Jerphanion)*

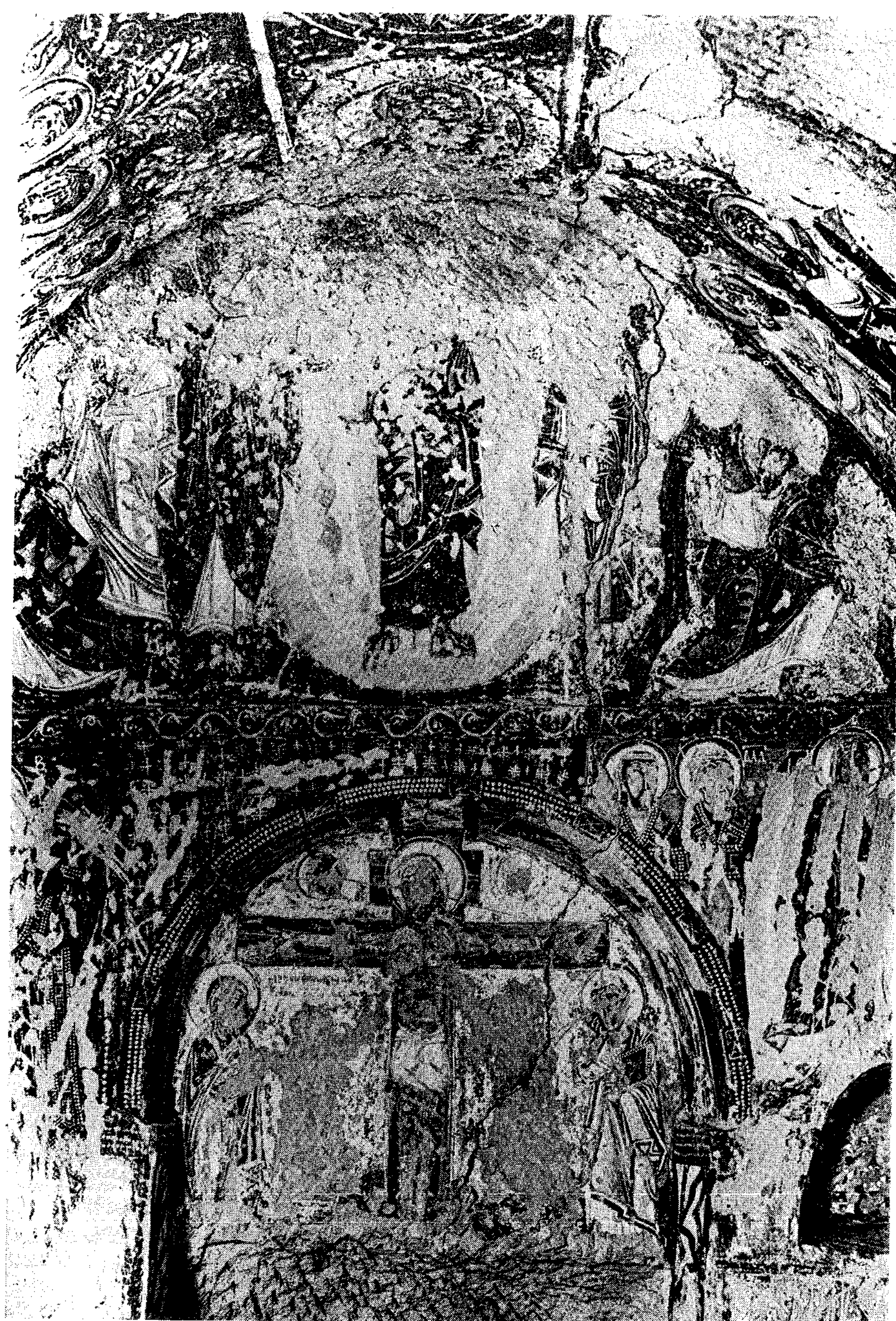


*Fig. 3. Göreme, chapelle No 6, Transfiguration (d'après Jerphanion)*

Elle figure au même endroit dans la chapelle No. 6 de Göreme, mais au-dessus de l'entrée nord d'un édifice à nef transversale de la première partie ou du milieu du Xe siècle[9] (fig. 1, 2, 3).

Elle occupe enfin le sommet de l'arc absidal de deux églises du Xe siècle: Tavşanlı kilise, près de Sinasos, entre 913—920, et ce qu'il est convenu d'appeler l'église de Nicéphore Phocas de Çavuşin, vers 964—965.[10]

Dans toutes les églises du Xe siècle, le Christ et les apôtres sont représentés sur un seul registre, comme à Rome, à San Zeno et Saints-Nérée-et-Achille, ou au portail de la Charité-sur-Loire. Le Christ n'est pas vêtu de blanc et il est seul dans une mandorle très effilée, parfois tronquée dans sa partie supérieure et inférieure. Une mandorle commune au Christ et aux prophètes n'est attestée à cette date que dans l'église de Saint-Théodore, près d'Urgüp,[11] un édifice dont le décor pourrait remonter aux dernières décennies du IXe siècle. J'hésite toutefois à reconnaître une mandorle dans l'arcade irrégulière, tronquée à son sommet, qui englobe le Christ, Elie et Moïse. J'y reviendrai plus loin à propos du même motif signalé à Rome dans la chapelle de San Zeno. Les deux prophètes sont régulièrement séparés des apôtres par deux arbres, comme on le voit, semble-t-il pour la première fois, au fol. 75 de Paris, BN. ms. grec 510.[12] Moïse, généralement jeune, et Elie sont tantôt à gauche, tantôt à droite, alors que les apôtres se répartissent eux-aussi à droite ou à gauche du Christ sans règle précise. Leur attitude varie d'un monument à l'autre.

On ne retiendra donc que ces deux constantes: les arbres qui séparent le groupe central des trois témoins apostoliques; l'alignement de tous les personnages sur un même registre.

L'emplacement choisi — l'arc absidal ou le revers du mur d'entrés — montre suffisamment que cet épisode n'était pas considéré comme une scène christologique parmi d'autres, mais ainsi qu'on le verra peut-être comme une anticipation, dans l'histoire de la vie terrestre du Christ, de son triomphe après la résurrection et de son intronisation céleste.

A Tokalı I, la Transfiguration qui occupe le tympan occidental fait face à l'Ascension qui décorait autrefois l'arc absidal. A Saint-Jean de Gülli Dere, elle occupe le même emplacement, mais elle est associée plus directement encore à l'Ascension qui a trouvé place à proximité immédiate, sur la portion occidentale de la voûte. Dans la chapelle No. 6 de Göreme, la Transfiguration du tympan nord est également dominée sur la voûte par une Ascension. A Çavuşin enfin, dans l'église de Nicéphore Phocas, l'Ascension qui a été déplacée à l'est, dans la portion orientale de la voûte, domine la Transfiguration de l'arc absidal. A Tokalı I, comme dans l'église de Çavuşin qui imite ou paraphrase l'ensemble du programme iconographique des deux phases décoratives de Tokalı (Tokalı I et II), on observe comme une ingérence d'épisodes adjacents dans l'espace — l'arc absidal ou le tympan ouest — réservé à la Transfiguration. A Tokalı I, les bergers de la Nativité et le serviteur de Pilate figurent à gauche, derrière l'un des trois apôtres, tandis qu'à Çavuşin, le douxième apôtre de l'Ascension s'est immiscé dans le groupe des trois témoins. Il est représenté assis, le dos tourné au Christ.

A Tavşanlı kilise, la Transfiguration de l'arc absidal introduit simplement la vision divine de l'abside, sous forme de conclusion triomphale au cycle narratif de la nef. A El Nazar, en revanche, où elle est associée au Baptême et à la croix que présentent Hélène et Constantin, elle est opposée à une image de la Théotokos qui occupe la conque absidale et dominée par une Ascension inscrite dans la coupole.

Comme on le voit, la Transfiguration tient une place prépondérante en Cappadoce, dans les deux premiers tiers du Xe siècle. Que ce soit au tympan qui surmonte l'entrée ou sur l'arc absidal, elle est directement confrontée ou associée à l'Ascension et ceci incite à rapprocher cet usage cappadocien d'un monument rarement cité dans les études sur la théophanie aux trois apôtres, une petite croix de bronze avec incrustations d'argent provenant de Crimée, conservée aujourd'hui au Musée de l'Ermitage. Sur cet objet qu'A. Grabar attribue au VIe siècle, mais qu'A. Frolov ne jugeait pas antérieur au Xe siècle,[13] l'Ascension est également associée à une Transfiguration. Le Christ porté par les anges est représenté dans la branche supérieure de la croix; les apôtres, de part et d'autre de la Vierge, debout, de profil et présentant son fils, sur ses branches latérales; la Trans-

---

*padoce. Les églises de la région de Çavuşin*, thèse d'Etat manuscrite de Paris I, Paris, 1984, t. II, p. 220.

Il serait souhaitable que les peintures des Saints-Apôtres de Sinasos fassent un jour l'objet d'une étude complète. En attendant, voir Restle, III, le schéma en regard de la pl. 403, qui complète heureusement la description peu détaillée de Jerphanion.

9 Göreme No. 6: Jerphanion, I, 1, p. 101, pl. 29,2 et 31,1. Restle, II, pl. 53.

10 Tavşanlı kilise: Jerphanion, II, 1, p. 91—92, pl. 152,1. Restle, III, pl. 388 et 389. Restle repousse ces peintures au milieu du Xe siècle, malgré l'inscription de dédicace.

Eglise de Nicéphore Phocas: Jerphanion, II, 2, p. 536, pl. 138,1. Restle, III, pl. 303, 314—316.

11 Jerphanion, II, 1, p. 40—41, pl. 148,2. Restle, III, pl. 384.

12 Reproduction dans Dinkler, *op. cit.*, n. 1, fig. 9. Voir aussi fig. 10 et 11 pour la reprise de ce thème dans des images postérieures.

13 A. Grabar, *Martyrium*, t. II, p. 193, pl. 62,7. A. Frolov, *Un médaillon byzantin de Charroux*, dans *Cahiers Archéologiques*, t. 16, Paris, 1966, p. 47, fig. 10.



*Fig. 4. Saint-Théodore, Transfiguration (d'après Jerphanion)*

figuration enfin sur sa branche inférieure. Comme la Vierge à l'enfant tient une place privilégiée au centre de ce petit objet, on pourrait en rapprocher le décor de celui de l'église d'El Nazar, une église en croix libre où la Vierge occupe la conque absidale; l'Ascension, la coupole; la Transfiguration, le tympan ouest. De manière plus générale, la croix de Léningrad atteste l'existence en dehors de l'Anatolie centrale d'un usage inconnu par ailleurs, sinon peut-être en Occident, au XII^e siècle, à Charlieu. Sur la façade nord du narthex de Saint-Fortunat, l'Ascension-Vision de saint Jean du portail principal est en effet accompagnée d'une Transfiguration —avec un Christ trônant— sculptée sur les cinq claveaux de l'archivolte qui surmonte le tympan du portail latéral.[14] En Cappadoce, on n'observe pourtant cet usage qu'au X^e siècle, dans une région très limitée, la région de Göreme, et c'est peut-être à l'atelier de Tokalı I qu'il faut en attribuer le succès et la diffusion. S'agit-il d'une innovation ou de l'écho en Cappadoce rupestre d'un procédé décoratif venu d'ailleurs? Les lacunes de notre documentation ne permettent pas de le dire. De toute manière, l'emplacement réservé à la Transfiguration, de même que son association systématique avec l'Ascension révèlent une réflexion approfondie et très originale sur le sens de quelques épisodes de la vie du Christ dans l'économie du Salut et l'exaltation progressive de sa divinité.

A Tokalı I, à Saint-Jean de Gülli Dere, de même que dans l'église de Nicéphore Phocas, la Transfiguration et l'Ascension s'inscrivent tout en s'en détachant dans un contexte narratif, un cycle de l'Incarnation, qu'elles dominent ou qu'elles transcendent pour introduire la vision théophanique intemporelle qui occupe l'abside. Ce type de décor pourrait donc bien refléter les idées des théologiens iconodules au lendemain de leur victoire sur les iconoclaste.

Pour achever cette note sur la Transfiguration, il me reste à évoquer l'aspect particulier de cette scène dans l'église de Saint-Théodore (fig. 4). Ici, la Transfiguration est simplement insérée dans un cycle christologique. Elle suit la rencontre du Christ et de la Samaritaine et précède une scène non identifiée. Le Christ et les deux prophètes semblent réunis tous les trois dans une même mandorle, alors que les trois apôtres sont figurés à droite, assis et immobiles, les uns au-dessus des autres. Si le décor de Saint-Théodore est bien de la seconde moitié du IX^e siècle, ce qui me paraît plus vraisemblable qu'une attribution au début du XI^e siècle, cette première particularité apparenterait notre image à celles qui apparaissent dans les psautiers à illustrations marginales, Psautier Chludov, Paris gr. 20 ou Pantocrator 61.[16] Je doute pourtant que nous ayons affaire ici à une mandorle. Le Christ, Moïse et Elie sont alignés côte à côte et le demi-cercle irrégulier, tronqué au sommet, qui les entoure me paraît être la colline du Tabor plutôt qu'une nuée lumineuse ou l'indication d'une mandorle. Si tel était le cas, la version rare de Saint-Théodore ne trouverait d'autre équivalent qu'à Rome, à San Zeno, où le Christ et les deux prophètes apparaissent aussi au-devant du sommet du Tabor et non pas comme on le dit toujours dans une mandorle commune. La »mandorle« de San Zeno est irrégulière, comme celle de Saint-Théodore; elle est dessinée au moyen de tesselles vertes, et son tracé hésitant est agrémenté à gauche d'une sorte de protubérance et de petites stries verticales qui font penser à une colline plutôt qu'à une mandorle. L'un des témoins conservés, celui de gauche, qui pourrait être Pierre, est nimbé. Il est debout, comme devait l'être aussi l'apôtre Jean, à droite, qui lui n'a pas de nimbe. Sur des dessins anciens, notamment celui de la collection du château de Windsor,[17] il apparaît que deux autres personnages, semble-t-il à genoux, complétaient la compo-

[14] Voir Y. Christe, *Les grands portails romans*, p. 102—103, pl. 15,2.

[15] Voir A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 1957, en particulier, p. 241 et suiv.

[16] Sur ces psautiers, voir la publication de synthèse de S. Dufrenne, *L'Illustration des psautiers grecs du Moyen Age, I, Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum add. 40731*, Paris, 1966. Deux illustrations de la formule adoptée dans ces manuscrits chez Dinkler, *op. cit.*, n. 1, fig. 13 et 14. L'édition récente du Psautier Chludov parue en URSS en tirage confidentiel m'est restée comme à d'autres inaccessible.

[17] Voir S. Waetzold, *Die Kopien des 17 Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München, 1964, No. 993, fig. 504.

sition. Il en subsiste aujourd'hui une petite trace, une main droite levée, paume ouverte, derrière la figure sans nimbe préservée à la gauche du Christ et des prophètes.[18] La Transfiguration de San Zeno aurait donc quatre témoins apostoliques.

La disposition générale adoptée à Rome dans la première partie du IXe siècle est donc semblable à celle qui sera de règle en Cappadoce à partir du début du siècle suivant. Le Christ, les deux prophètes et les témoins sont alignés sur un seul registre. L'emplacement choisi — l'arc absidal aux Saints-Nérée-et-Achille et peut-être aussi à Sainte-Praxède; la lunette qui fait face à l'entrée à San Zeno — est le même et ceci devrait nous inciter à reconnaître dans les programmes cappadociens de la période archaïque l'écho ou le développement de préoccupations théologigues communes au monde chrétien du Haut Moyen Age.[19]

## b) La »Crucifixion« d' Yılanli kilise ou église aux serpents

Yılanlı kilise appartient à un groupe d'églises décorées de peintures d'aspect très archaïque situées dans la partie supérieure du vallon d'Ihlara, à l'est d'Aksaray, dans le massif volcanique du Hasan Dağ. Elles ont été publiées avec soin par M. et Mme M. et N. Thierry en 1963 et signalées plus rapidement la même année par Mme J. Lafontaine-Dosogne.[20] Yılanlı kilise est la seule église de ce groupe que H. Rott ait visitée et décrite partiellement dans son ouvrage classique paru en 1908.[21]

Ces peintures sont mal datées. Mme Thierry les attribue je le crois avec raison à la fin du IXe siècle, alors que Mme Lafontaine, qui croit y reconnaître l'oeuvre de colonies arméniennes réfugiées en Cappadoce, les repousse aux Xe — XIe siècles, comme M. M. Restle qui a suivi son propos et suggère la seconde partie du XIe siècle.[22]

Il est bien difficile en l'absence d'inscriptions de dédicaces et en raison surtout de l'originalité brutale de leur style et de leur iconographie de prendre parti. Des comparaisons sont cependant possibles entre le décor d'Yılanlı kilise, d'Eğri Taş kilisesi, de Kokar kilise et de Pürenli Seki kilisesi, la plus récente de la série, et ceux de l'atelier de Tokali I, dans la région de Göreme, qui peuvent être attribués en toute certitude au premier quart du Xe siècle. Dans la nef de l'église sud de Saint-Jean de Gülli Dere (ou Ayvali kilise), le décor narratif daté des années 913—920 se superpose à une couche plus ancienne partiellement lisible sur place. La disposition générale du décor primitif — une grande croix couvrante et des personnages appartenant semble-t-il à des scènes narratives dans les quatre champs adjacents — s'apparente à celle de la nef d'Eğri Taş kilisesi, aujourd'hui partiellement écroulée, mais qui était précédée à l'ouest d'un Jugement dernier semblable à celui de l'église d'Yılanlı kilise et d'Ayvali kilise. C'est un peintre de cette dernière église qui par ailleurs est à l'origine du décor de Kokar kilise où dans la nef, sur les deux versants de la voûte, sont associées comme à Saint-Jean de Gülli Dere, mais cette fois-ci dans l'église nord, une Pentecôte et un cénacle apostolique assimilé au collège judiciaire de la seconde Parousie. Kokar kilise, comme Eğri Taş kilisesi, dont le décor est à peu près contemporain, et comme aussi Saint-Jean de Gülli Dere, dans sa phase décorative primitive, antérieure à 913—920, possèdent encore à la voûte une croix couvrante qui a disparu dans la seconde couche de Saint-Jean de Gülli Dere — comme d'ailleurs dans la plupart des programmes du Xe siècle — et dans l'église dite de la terrasse — Pürenli Seki kilisesi — toute proche de Kokar kilise, dont le décor se situe dans le prolongement immédiat de ceux des trois autres églises du groupe d'Ihlara. Autre détail qui pourrait être significatif: les bergers de la Nativité sont au nombre de cinq et désignés par les mots du carré magique — SATOR-AREPO-TENET-OPERA-ROTAS — dans les églises du groupe d'Ihlara, alors qu'ils ne sont plus que trois, mais toujours nommés par les trois premiers termes de cette formule à Tokalı I ou à Saint-Jean de Gülli Dere.[23]

A Kokar kilise comme à Saint-Jean de Gülli Dere, nous trouvons donc un double collège apostolique: à Gülli Dere, celui de la Pentecôte et immédiatement à côté celui de la Seconde Parousie ou du Jugement dernier, celui de l'Ascension et celui de la Pentecôte à Kokar kilise. A Kokar kilise, le cénacle des apôtres de la Pentecôte est dominé par une croix couvrante qui a disparu vers 913—920 à Gülli Dere alors qu'elle est attestée dans cette même église sous la couche plus récente de la nef sud. Comme le décor primitif de Saint-Jean de Gülli Dere paraît être semblable dans sa disposition générale à celui de la portion orientale de la nef d'Eğri Taş kilisesi et que la décoration de cette église est à peu près contemporaine de celles d'Yılanlı et de Kokar kilise, il est légitime d'attribuer à la seconde partie du IXe siècle l'ensemble des peintures du groupe d'Ihlara. L'analyse typologique nous y contraint. Il ne s'agit pas seulement de survivances archaïques, car on y voit s'y dessiner une évolution naturelle avec la disparition à Pürenli Seki kilisesi de la croix couvrante qui est remplacée à la voûte, comme à Tokalı I ou ailleurs au Xe siècle, par des

---

[18] Cf. aussi Ciampini, *Vetera monumenta*, t. II, pl. 48, 49, 50. La gravure de Ciampini, le dessin de Windsor et l'état actuel des mosaïques ne permettent pas de reconstituer l'état original de la composition. La présence de *quatre* témoins semble assurée, mais la main droite (?) levée qui subsiste aujourd'hui derrière le personnage de droite — et qui pourrait appartenir à la figure de Jacques — ne saurait appartenir à une figure en proskynèse, comme nous la restitue le dessin de Windsor.

[19] C'est ce que semble indiquer l'utilisation d'un répertoire ornemental commun aux VIIe—VIIIe siècles dans les arts d'Occident et les plus anciennes églises de Cappadoce.

[20] N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce: la région du Hasan Dagh*, Paris, 1963. Pour Yılanlı kilise: p. 89—114; Eğri Taş kilisesi, p. 39—72; Kokar kilise, p. 115—136; Pürenli Seki kilisesi, p. 137—153.

J. Lafontaine-Dosogne, *Nouvelles notes cappadociennes*, dans *Byzantion*, t. 33, Bruxelles, 1963, p. 121—183. Yılanlı kilise, p. 162—165; Eğri Taş kilisesi, p. 167—170; Kokar kilise, p. 166—167; Pürenli Seki kilisesi, p. 165—166.

Restle, t. I, p. 67—74; t. III, pl. 474—506.

Des précisions nouvelles, des corrections et des additions sont apportées par N. Thierry dans *Notes critiques à propos des peintures rupestres de Cappadoce*, dans *Revue des Etudes byzantines*, t. 26, Paris, 1968, p. 336—366. Sur Yılanlı kilise, p. 351—352.

[21] H. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig, 1908, p. 271—273.

[22] Thierry, p. 144; Lafontaine, 171—172; Restle, t. I, p. 73.

[23] A ce propos, voir N. Thierry et A. Tenenbaum, *Le cénacle apostolique à Kokar Kilise et Ayvali kilise en Cappadoce*, dans *Journal des Savants*, Paris, 1963, p. 228—241. Description très étendue des peintures d'Ayvali kilise dans N. Thierry, *Haut-Moyen Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, I, 1984, p. 207—293; 259—266 pour le décor primitif de la chapelle sud.

N. Thierry ne distingue pas de figures entre les bras de la croix, comme à Eğri Taş kilisesi, et compare ce décor primitif à celui d'Ağaç altı kilise d'Ihlara, d'Hagios Stephanos ou de Mavrucan, église No. 3. Elle le date aujourd'hui du VIIe siècle. La lecture de cette couche primitive est il est vrai malaisée, mais si Mme Thierry a vu juste — et l'on peut faire confiance à sa sagacité — Eğri Taş kilisesi présenterait une phase typologique intermédiaire entre le système décoratif pré-iconoclaste ou de tradition préiconoclaste et le système des églises archaïques où le cycle narratif, après disparition de la croix couvrante, se répartit en deux ou trois registres superposés de part et d'autre d'une simple bande faitière.

A dire vrai, la croix n'a pas complètement disparu dans la voûte de l'église nord d'Ayvali kilise. La croix couvrante, qui à Kokar kilise introduit encore l'image d'une Pentecôte interprétée tout à la fois comme cénacle apostolique et collège judiciaire de la Seconde Parousie, est remplacée à Ayvali kilise par une croix rayonnante à l'intérieur d'un disque. Elle précède l'image du Christ marchant dans le ciel et surmonte celle de son intronisation sur le tympan oriental. Comme je l'ai souligné ailleurs, cette interprétation iconographique nouvelle présente une incohérence. La croix, à l'extrémité orientale de la voûte, est liée au Christ trônant du tympan oriental, alors que l'inscription qui en commente l'apparition l'associe à l'image du Christ traversant les nuées. A ce propos, voir mon article, *Les peintures du porche de Saint-Savin*, à paraître dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, t. 16, Prades, 1985.



5.
li kilise, ensemble
paroi nord de
rtie centrale de
se (V. Siffert)

registres superposés de part et d'autre d'une bande faîtière ornée de médaillons. D'autre part, comme nous l'avons déjà signalé, l'élimination de deux des cinq bergers désignés par les mots du carré magique à Tokalı I et Saint-Jean de Gülli Dere marque une détérioration évidente, une incompréhension de ce symbolisme étrange soigneusement préservé dans les églises du groupe d'Ihlara. On soulignera enfin avec Mme Thierry ce petit détail pertinent. A Kokar kilise, la Gabadonie, la terre des Arméniens, est orthographiée correctement sur le livre ou le cartel que présente l'apôtre Barthélémy, ΕΝ ΓΑΒΑΔΟΝΙΑ, alors qu'à Saint-Jean de Gülli Dere où c'est Thaddée, l'apôtre d'Edesse, qui en a reçu la charge le nom de cette province est estropié ΕΝ ΓΑΒΑΘΩ ΤΗ ΜΕΓΑΛΗ ΑΡΜΕΝΙΑ.[24]

Il me paraît donc probable que l'atelier de Saint-Jean de Gülli Dere qui était actif dans la région de Göreme et Sinasos au début du X$^{e}$ siècle s'est inspiré, en le modernisant et en le déformant, d'un programme décoratif plus ancien, comparable à celui de Kokar kilise qui nous en a conservé à la fin du IX$^{e}$ siècle une variante abrégée, plus archaïque, avec une Déisis au lieu d'un Jugement dernier.

Ces remarques faites, revenons à l'objet même de cette courte note: la Crucifixion d'Yılanlı kilise. Cette église se situe sur la rive droite du cañon creusé par le Melendiz, à quelques kilomètres en aval du village d'Ihlara, à une centaine de mètres de l'escalier qui permet aujourd'hui d'accéder directement à cette partie du vallon. Précédée d'un grand narthex, de plan presque carré, couvert d'une voûte en plein cintre, elle s'ouvre au nord sur une salle funéraire et au sud sur une sorte de vestibule faisant office d'entrée. Sa partie médiane, de plan cruciforme, est couverte d'un plafond plat orné d'une grande croix en relief. Elle s'ouvre à l'est sur une abside en demi-cercle largement outrepassé. Elle n'est éclairée que par une seule baie, percée dans le mur sud de la salle centrale.

Le narthex est décoré d'un Jugement dernier et l'abside d'une composition à deux registres avec un Christ trônant porté par quatre anges dans la conque et une Vierge à l'enfant elle aussi intronisée et flanquée d'une double théorie d'apôtres au niveau inférieur. Dans la partie centrale de l'église, nous trouvons au sud Constantin et Hélène debout et désignant une croix auréolée qui surmonte la seule fenêtre existante. Ils dominent une image de la Dormition placée au-dessus d'un panneau de fausses tentures. Au nord, la distribution des sujets est comparable. La Cène accompagnée d'une figure d'ange qui fait face à la Dormition se situe également au-dessus d'un panneau de fausses draperies; elle est dominée par une Crucifixion détruite aux deux tiers qui fait pendant aux figures d'Hélène et de Constantin désignant la croix. Avant d'examiner cette image en détail, signalons rapidement le décor conservé à la douelle de l'arc qui sépare le narthex de la salle centrale. Deux grands archanges en costume impérial y flanquent une image du Christ assis à la manière orientale et tenant un livre avec l'inscriprion ΗΡΗΝΗ ΗΜΗΝ: la paix soit avec vous.[25]

De la Crucifixion ne subsiste donc que la partie gauche. On distingue encore parfaitement l'un des larrons attaché à sa croix, à droite d'une sorte d'arbuste à feuillage trilobé.[26] Le mauvais larron — Ο ΛΗCΤΗC Ο ΓΕCΤ(AC) — est suivi à droite par un second personnage, debout, dont on ne discerne plus que le bas de la robe — une tunique brun pourpre brodée de petits points blancs en forme de rosaces — sans doute la Vierge, et d'un troisième, plus petit, debout, de profil, en tunique courte ocre jaune serrée à la taille, jambes écartées, dont le corps n'est conservé que jusqu'à la ceinture. A droite, tout a disparu, à l'exception d'une petite plage colorée avec des traces de vêtements ocre jaune qui pourraient appartenir soit au bon larron soit à Jean (fig. 5).

La partie supérieure de ce grand arcosolium est heureusement plus lisible. Au-dessus d'un bandeau décoratif où alternent carrés et losanges de pierreries, on reconnaît parfaitement une image du Christ à mi-corps entre les bustes de Pierre et Paul, et non pas entre la Vierge et le Baptiste comme l'affirmait Mme Lafontaine. Le Christ est inscrit dans une mandorle, tronquée à sa base et à son sommet; il bénit de la main droite et porte un livre dans la gauche avec la même inscription — ΗΡΗΝΗ ΗΜΗΝ — qu'à la douelle de l'arc occidental (fig. 6).

Les éléments conservés à gauche: le mauvais larron, Marie et sans doute Longin, le porte-lance, appartiennent à une Crucifixion. On peut sans autre reconstituer à droite les trois autres protagonistes de la scène: le porte-éponge en pendant de Longin, saint Jean et le bon larron dont subsiste peut-être un fragment du pagne. Ceci dit, si l'on examine l'espace qui reste disponible au centre pour la figure du Christ crucifié, on s'aperçoit que ce qui subsiste de Longin se situe presque dans l'axe du panneau et qu'il ne reste plus de place pour la croix du Sauveur, si l'on reconstitue en face la figure symétrique du porte-éponge. La croix, si elle avait existé, devrait apparaître au-dessous du buste du Christ, sur la petite portion de peinture qui conserve le bas du corps de Longin, à moins que la composition ait été

[24] Thierry-Tenenbaum, *op. cit.*, n. 23, p. 236—237.

[25] Thierry, *Nouvelles églises*, p. 102—103, pl. 50 b. Restle, t. III, pl. 500.

[26] *Ibid.*, p. 103—104, pl. 51 b. A propos de cet arbuste, voir l'ampoule No. 12 de Monza (Grabar, pl. 22) où ce même détail apparaît. Restle, t. III, pl. 506.

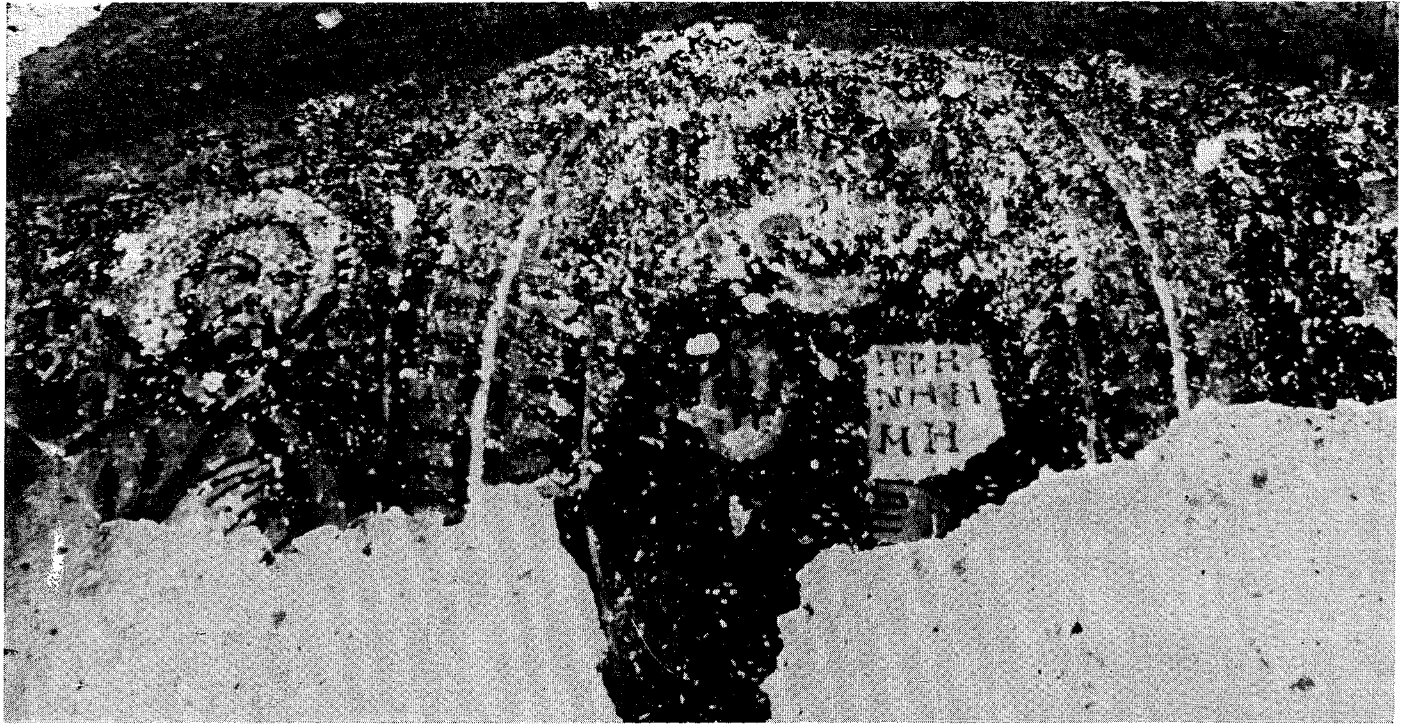


*Fig. 6. Yılanlı kilise, Christ en buste entre Pierre et Paul (V. Siffert)*

radicalement décalée vers la droite, ce qui tout en restant possible me paraît peu probable. Plutôt que d'imaginer un pareil décalage, un tassement sur le côté droit des figures manquantes, et par conséquent un déséquilibre incompréhensible dans la symétrie de la composition, je préfère reconstituer, immédiatement au-dessous du Christ en buste, au-dessus du porte-lance et du porte-éponge placés dans l'axe du panneau, une simple croix triomphale qui ferait face à celle que Constantin et Hélène désignent de la main sur la paroi opposée. Nous n'aurions donc pas ici de véritable Crucifixion, mais une interprétation symbolique de cet épisode en présence de ses principaux témoins, comme on le voit sur quelques ampoules de Terre Sainte. Je pense plus particulièrement à l'ampoule No. 6 de Bobbio où sont regroupés autour d'une croix-arbre de vie surmontée d'un buste du Christ, le porte-lance et le porte-éponge, les deux larrons, et enfin Jean et la Vierge[27] (fig. 7).

J'ai autrefois réuni autour de ce type particulier, connu surtout par les ampoules de Palestine, toute une série d'objets ou de monuments paléochrétiens, de provenances diverses, qui nous présentent la même disposition.[28] L'exemple que je reconstitue à Yılanlı kilise, à la fin du IX^e^ siècle, en représente une variante tardive, mais originale, puisque les bustes de Pierre et de Paul accompagnent celui du Christ. Bien que relativement tardif, il se situe néanmoins dans le prolongement direct de l'iconographie des ampoules palestiniennes en ce sens que la croix surmontée du buste reste liée très intimement au contexte de la Crucifixion (cf. les ampoules Nos. 2, 5, 6, 8, 14, 15 de Monza; 17 et 18 de Bobbio: croix et buste accompagnés des deux larrons; 9, 10, 11 de Monza; 3, 4 et 5 de Bobbio: croix et buste accompagnés des larrons, de Jean et de la Vierge; et enfin 6 de Bobbio où, comme à Yılanlı kilise, les larrons, le porte-lance, le porte-éponge, Marie et Jean sont présents).

A Yılanlı kilise, l'utilisation de cette formule désuète pourrait peut-être s'expliquer par le désir de proposer un parallélisme, qui reste à expliquer, entre la vision de Constantin et d'Hélène sur le mur sud et la »Crucifixion« du mur nord, en relation avec l'image de la croix inscrite dans un losange, sculptée sur le plafond. Dans une église où l'on a cherché partout les effets de symétrie, un tel projet pourrait se comprendre.



*Fig. 7. Ampoule No 6 de Bobbio (d'après Grabar)*

## c) Les choeurs angéliques et la Nativité de l'église du prophète Daniel

Cette église en croix libre, à coupole centrale, dotée à l'est de deux absidioles et d'une abside centrale aujourd'hui écroulée est située sur la rive gauche du Melendiz, à cinq cents mètres en aval de Kokar kilise, au bas de l'escalier construit récemment pour permettre un accès facile à la partie supérieure du vallon. Il a remplacé une échelle rustique, d'où le nom donné autrefois à ce petit sanctuaire, église »sous l'arbre«, Ağaç altı kilise.[29] Son décor est en majeure partie conservé et, dans sa tonalité générale, il présente quelques affinités avec celui des quatre églises voisines, Eğri Taş kilisesi, Yılanlı kilise, Kokar kilise et Pürenli Seki

---

27 A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, p. 23, pl. 12, 1—2.

28 Y. Christe, *La Vision de Matthieu. Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Paris, 1973, p. 13—28, pl. 1—41. Voir aussi sur ce même thème R. Grigg, *The Cross- and Bust image*, dans *BZ*, t. 72, 1979, p. 16—33.

29 Sur cette église, voir Thierry, *Nouvelles églises*, p. 73—87, pl. 38—43. Décor de la coupole, pl. 41—42. Nativité, fig. 17; Lafontaine, *op. cit.*, n. 20, p. 159—162.

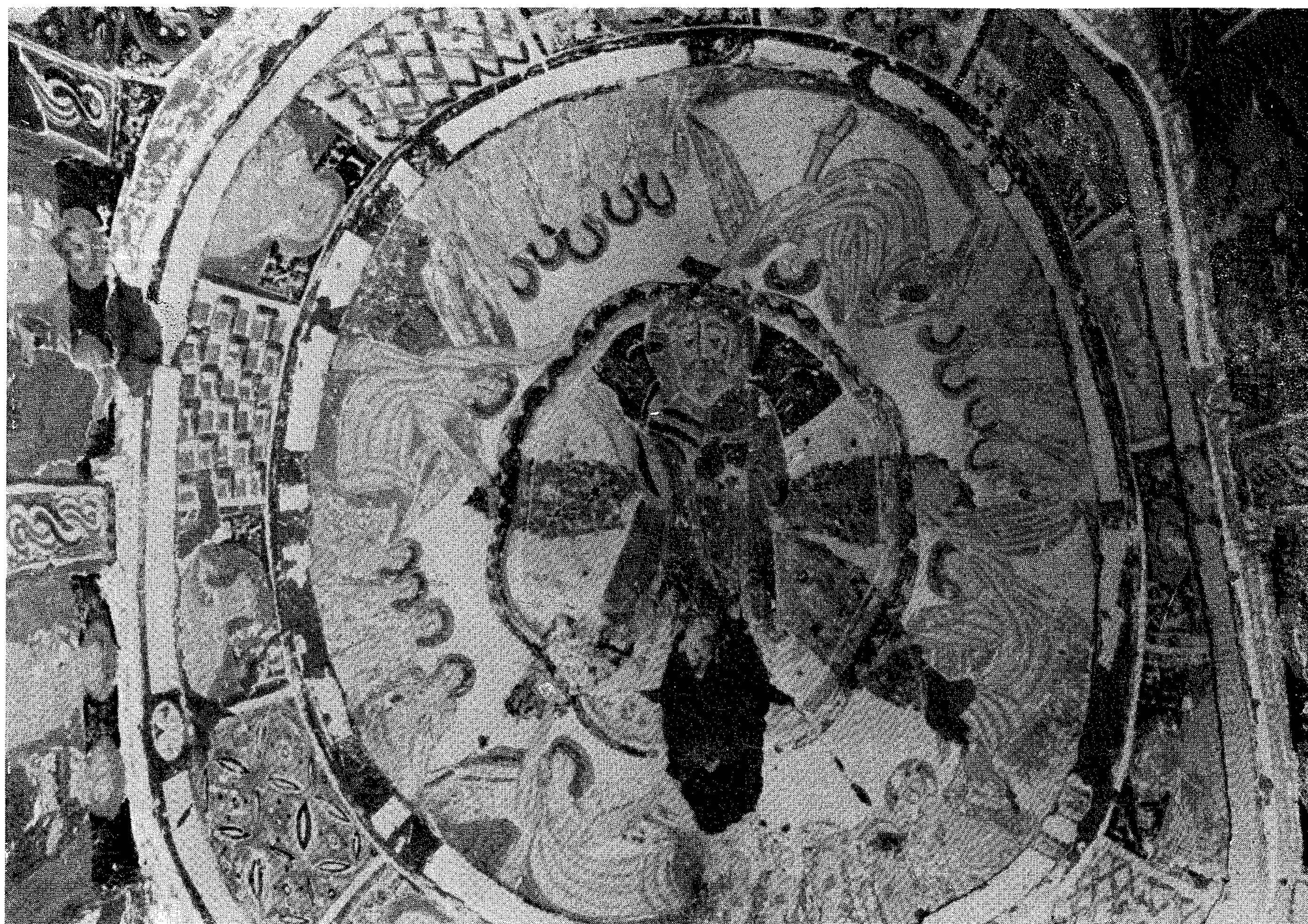


*Fig. 8.*
*Eğri Taş kilise, décor de la coupole (V. Siffert)*

kilisesi, que je situe à la fin du IX[e] siècle pour les trois premiers et au début du siècle suivant pour le dernier. Il s'en distingue pourtant assez nettement et constitue au sein du groupe d'Ihlara un phénomène à part, tant du point de vue iconographique que stylistique. Mme Thierry en a proposé une datation haute, avant l'époque iconoclaste; quant à Mme Lafontaine, suivie par M. Restle, elle hésite entre les années 900 et le XI[e] siècle, sans apporter pour autant d'arguments décisifs. Pour ma part, je ne prendrai pas position, tout en avouant une préférence pour une date qui ne soit pas postérieure à la fin du IX[e] siècle. Le programme d'Ağaç Altı kilise, quelles que soient ses origines, reste tributaire de la tradition paléochrétienne tardive ou du Haut Moyen Age et en différer l'exécution jusqu'au XI[e] siècle me paraît pour l'instant peu vraisemblable.

Du décor de cette église dont on trouvera une description détaillée dans le livre de N. et M. Thierry, je retiendrai deux particularités, l'une dans la coupole, l'autre dans le bras sud.

a) La composition inscrite dans la coupole a été comparée à celle de la rotonde Saint-Georges de Salonique.[30] Le Christ, semble-t-il debout, est porté dans sa gloire par quatre anges désignés par des inscriptions en partie conservées comme les quatre archanges. Il est accompagné par d'autres figures ailées, réduites à de simples bustes, réparties en quatre groupes qui se font face, deux de 4 et deux de 5, entre les porteurs de la mandorle. Dix-huit êtres angéliques sont donc représentés autour du Christ porté dans le ciel par les archanges (fig. 8). Il s'agit peut-être là d'un accident, mais il se pourrait aussi que ce nombre ne soit pas fortuit et que ces anges soient une allusion aux neuf choeurs angéliques. Une inscription partiellement conservée autour du tympan ouest, au-dessus de la figure de Daniel entre deux lions, nomme en effet la Vierge, maîtresse des êtres incorporels — Η ΠΑΝΤΑΝΑϹΑ ΤΩΝ ΑϹΩΜΑΤΩΝ... — ce qui pourrait faire allusion à ces figures angéliques de la coupole. L'abside aujourd'hui disparue était peut-être décorée d'une image de la Vierge à qui sans doute l'église était dédiée.

Une allusion aux neuf choeurs dans un programme d'allure aussi archaïque est évidemment étonnante, si l'on se souvient que l'apparition de ce thème dans l'art chrétien est un phénomène relativement tardif, perceptible surtout en Occident, à partir du début du XI[e] siècle: couvercle du sarcophage de Bernard d'Hildesheim, p. 9 de Junius XI d'Oxford, frontispice du codex aureus de Spire.[31] Dans l'art byzantin, pour une période qui pourrait être voisine de l'exécution des peintures de l'église cappadocienne, on citera pourtant les mosaïques disparues de la Dormition de Nicée où quatre des neuf ordres étaient représentés sur l'aec qui précède l'abside et la staurothèque de Limburg où una partie d'entre eux sont également mentionnés.[32] On citera surtout un monument passé jusqu'ici inaperçu, le fol. 11 du Livre de Job de la Bibliothèque marcienne de Venise (ms grec 538), qui présente le plus ancien exemple conservé des neuf choeurs angéliques. Le feuillet illustre Job 1,6,

[30] A. Grabar, *A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges de Salonique*, dans *Cahiers Archéologiques*, t. 17, Paris, 1967, p. 59—81; W. E. Kleinbauer, *The iconography and the date of the mosaics of the rotunda of Hagios Georgios*, dans *Viator*, t. 3, 1972, p. 27—107. Récente mise au point du même auteur, dans *Cahiers Archéologiques*, t. 30, Paris, 1982, p. 25—45.

[31] Sur les neuf choeurs des anges, voir K. A. Wirth, *Engelchöre*, dans *RBK*, t. V, col. 555—601 et Y. Christe, *Les neuf choeurs angéliques: une création tardive de l'iconographie chrétienne*, dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, t. 15, Prades, 1984, p. 67—99. Sur les sources littéraires et le développement exégétique de ce thème, voir surtout E. Boissard, *La doctrine des anges chez S. Bernard*, dans *Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis*, t. 9, 3—4, Rome, 1953, p. 121—127, pour ce qui touche aux origines du thème et à la doctrine de Denys et de saint Grégoire. Sur les neuf choeurs de la p. 9 de Junius XI d'Oxford, étude à paraître prochainement de Mlle J. Pont.

[32] Y. Christe, *op. cit.*, n. 31. Dormition de Nicée: quatre archanges désignés comme puissance, principauté, vertu, domination, c'est-à-dire les quatre ordres cités par Paul, Eph 1, 21, liste privilégiée dans la Hiérarchie céleste de Denys au détriment de celle de Col 1, 16. Staurothèque de Limburg: des archanges, cinq couples; quatre couples de chérubins désignés comme des puissances et six couples de séraphins désignés comme des principautés.

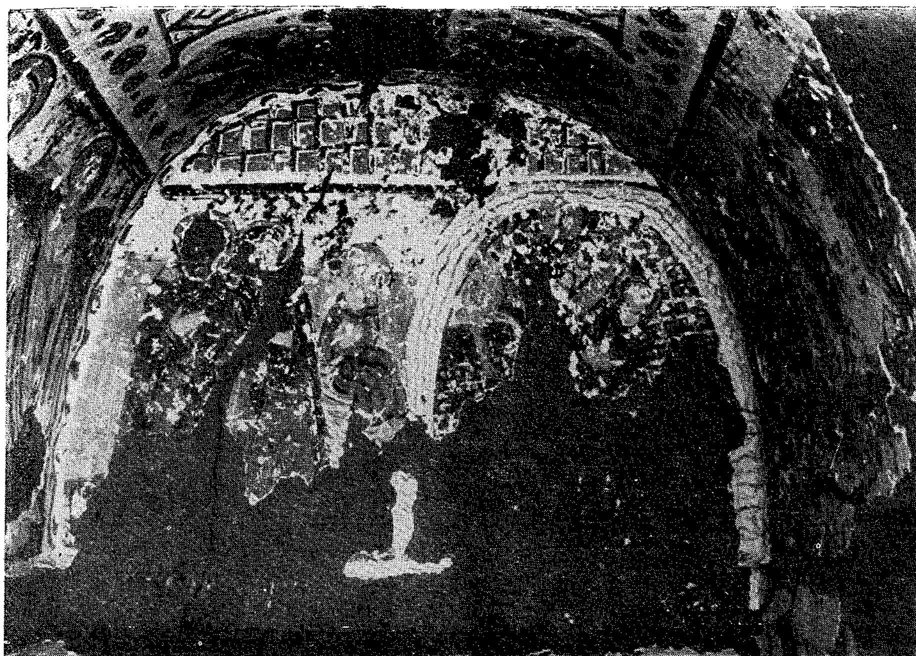


*Fig. 9.
Eğri Taş kilise,
Visitation et Nativité
(V. Siffert)*

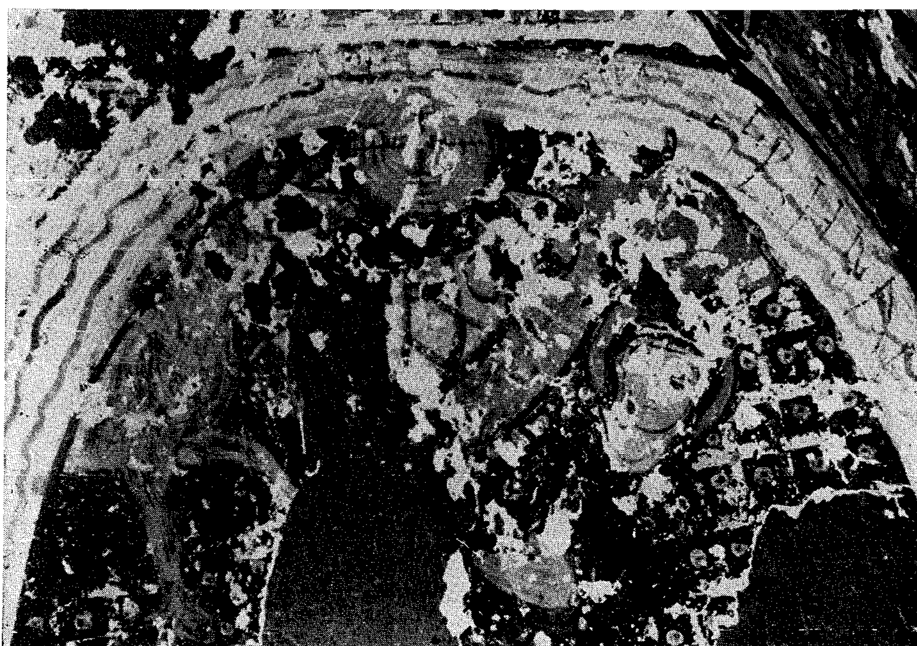
la réunion des anges du Seigneur et de Satan devant Dieu. Neuf anges repartis sur quatre registres au-dessous de la main de Dieu accompagnent une figure de Satan aujourd'hui effacée.[33] Le manuscrit de Venise est daté de l'année 905. On se souviendra enfin qu'avant d'apparaître dans l'art figuré, le thème des neuf choeurs a inspiré une disposition architecturale de l'ancienne cathédrale d'Edesse construite sous Justinien. Comme à Didyme, dans une église construite dans les ruines du temple d'Apollon, le banc presbytéral était composé de neuf gradins que l'auteur de l'hymne syriaque célébrant Sainte-Sophie d'Edesse interprète, en s'inspirant du Pseudo-Denys, comme le reflet sur la terre de la hiérarchie angélique.[34]

Une allusion aux neuf choeurs dans le programme d'Ağaç altı kilise ne me paraît donc pas impossible, d'autant que les églises qui appartiennent au groupe d'Ihlara révèlent dans leur décor une forte influence de l'art chrétien d'Orient, de Syrie et de Mésopotamie d'où provenait peut-être une partie de la population monastique qui a colonisé cette partie du vallon.

[33] En dernier lieu, voir J. Spatharakis, *Corpus of dated illuminated greek manuscripts, to the year 1453*, Leiden, 1981, p. 9—10, fig. 17.

[34] Voir A. Grabar, *Le témoignage d'un hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VIe siècle*, dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, t. I, Paris, 1968, p. 42—43 (texte repris de *Cahiers Archéologiques*, t. 2, Paris, 1947).

*Fig. 10.
Eğri Taş kilise,
Nativité, détail de
la croix (V. Siffert).*



A l'interprétation »dionysienne« que je propose pour le décor de la coupole de l'église sous l'arbre, décor qui sans doute n'est que le reflet rustique et provincial d'un programme urbain plus élaboré, on opposera cette objection: les anges, si l'on comptabilise les quatre archanges qui portent la gloire du Christ, sont au nombre de vingt-deux, et vingt-deux n'est pas un multiple de neuf. A la lumière de la documentation occidentale, plus riche et plus variée, cette difficulté peut être facilement surmontée. Il faut en effet distinguer dans une évocation de la hiérarchie céleste les anges qui la composent de ceux qui en surnombre participent à une scène adjacente ou font tout simplement partie d'un type iconographique stéréotypé, comme celui des quatre anges portant la gloire de Dieu. C'est ainsi que sur un feuillet illustré de l'Evangéliaire de Višehrad à Pragues, un dixième ange désigne l'enfant aux bergers d'une Nativité représentée au-dessous d'une demi-couronne de neuf anges représentant les neuf choeurs. Au portail de Saint-Trophime à Arles, des anges sonnant de la trompette sont également insérés au sommet de la voussure entre dix-huit couples d'anges repartis en deux groupes de part et d'autre d'une Maiestas Domini. A Chartres enfin, dans la verrière dite de saint Apollinaire, deux anges agenouillés au pieds du Christ intronisé, sont venus s'ajouter à une représentation des neuf ordres.[35]

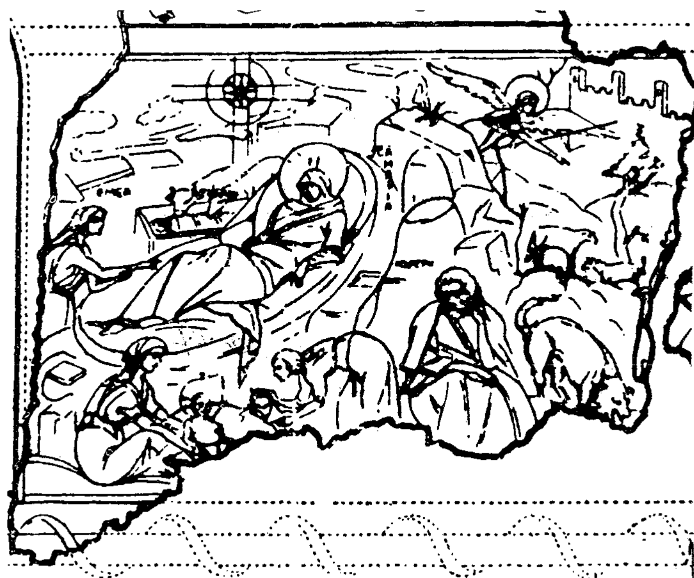


*Fig. 11. Castelseprio, S. Maria foris portas, Nativité*

Si l'on admet que les groupes d' »anges nombreux« — l'expression est de Mme Lafontaine — qui entourent le Christ à Ağaç altı kilise sont bien une figure des neuf choeurs, on pourrait alors en comparer la disposition à celle qui a été retenue pour la coupole de la chapelle privée de l'abbé, au premier étage de l'ancienne abbatiale d'Hersfeld, près de Constance. Neuf couples d'anges y entourent une image du Christ trônant au centre d'un médaillon. Ces peintures datent semble-t-il des années 1100.[36]

b) La Nativité est inscrite dans le tympan du bras méridional où, sous une croix couvrante peinte au sommet de la voûte, se développe un cycle de l'Enfance réduit à quatre épisodes: l'Annonciation sur le versant oriental, la Visitation et la Nativité, au tympan occidental, et une Adoration des mages sur le versant occidental. L'adoration des bergers est absente. La Vierge est étendue sur une natte, au-dessous de son fils emmailloté qu'entourent l'âne et le boeuf. La mère et son fils sont abrités sous une sorte d'arche faite de lignes ondulées, alors que Joseph figure en dehors de la grotte, assis et méditatif (fig. 9).

[35] Y. Christe, *op. cit.*, n. 31, fig. 2, 4, 7.

[36] *Ibid.*, fig. 3, Cf. O. Demus, *La peinture murale romane*, Paris, 1970, p. 173, fig. 44.

Au-dessus de l'Enfant, au sommet de l'arcade, apparaît un cercle gris entourant non pas une étoile, mais une croix à quatre branches égales, barrée à ses extrémités par cinq petits traits perpendiculaires. Le disque gris est lui-même agrémenté de traits clairs disposés de manière régulière et concentriques sur huit rayons (fig. 10). L'étoile de la Nativité est donc bien une croix, une croix lumineuse et rayonnante, et cette particularité de l'église »sous l'arbre« n'a d'équivalent qu'en Occident, dans les peintures de S. Maria foris Portas de Castelseprio.[37] Là aussi, bien que ce détail peu commun n'ait guère été relevé, une croix lumineuse s'est substitutée à l'étoile de la Nativité (fig. 11). Pas plus que dans l'église cappadocienne, je ne comprends les raisons de cette substitution. A Eğri Taş kilisesi, une croix couvrante occupe le sommet de la voûte au-dessus du panneau de la Nativité, et à Castelseprio, une croix sur un trône a trouvé place au revers de l'arc absidal juste au-dessus de l'entrée de l'abside. Cette image de la souveraineté du Christ est d'ailleurs le centre, le point focal de l'ensemble du programme qui dans sa disposition inhabituelle présente quelques analogies avec celui de l'arc de Sainte-Marie-Majeure à Rome.[38] Dans ces conditions, la croix de la Nativité pourrait être comme un rappel de celle qui domine le cycle.

Comme on le sait, les peintures de Castelseprio sont difficiles à dater, même si, par lassitude plutôt que sur la base d'arguments péremptoires, on s'accorde aujourd'hui à les attribuer aux années 700, date que certains retiennent aussi pour les peintures d'Eğri Taş kilisesi. Quoi qu'il en soit, on retiendra dans le décor de ces deux églises la présence inhabituelle d'une croix, au lieu d'une étoile ou d'un ange, au-dessus du Christ de la Nativité.

---

[37] Sur Castelseprio, où des travaux de restauration sont aujourd'hui en cours, voir les deux monographies de G. P. Bognetti, G. Chierici, A. de Capitani d'Arzago, *Santa Maria di Castelseprio*, Milan, 1948, et K. Weitzmann, *The fresco cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton, 1951. Un résumé utile de la question dans le petit livre de G. P. Bognetti, *Castelseprio*, *Guida storico-artistica*, Vicenza, 1977[6].

[38] Selon une hypothèse de Weitzmann (*op. cit.*, n. 37, p. 76—80) l'Adoration des Mages qui est conservée au sud serait opposée au nord, sur le piedroit de l'arc absidal, à l'Arrivée en Egypte. Ces deux épisodes, comme à Sainte-Marie-Majeure, ont été volontairement détachés du cycle de l'Enfance, distribués en deux registres sur le pourtour de l'abside, pour être intégrés au programme du revers de l'arc. L'Adoration des mages, par delà la figure minuscule de l'Enfant, s'adresse ainsi au trône du Christ. Ceci est d'ailleurs une constante du cycle narratif de Castelseprio. Le Christ-Enfant, que ce soit dans cet épisode ou dans celui de la Nativité ou de la Présentation au temple, est volontairement effacé, alors que sa figure et les symboles de sa souveraineté sont exaltés parallèlement, en dehors du récit de son épiphanie terrestre. L'ensemble du programme s'organise autour de la vision du trône placée au sommet du revers de l'arc absidal. Il n'est donc pas conçu pour être contemplé de la nef.

# Un courant stylistique dans la peinture byzantine vers le milieu du XI[e] siècle

Vojislav J. Djurić

*A mon ami Vojislav Korać pour son soixantième anniversaire.*

Le narthex de Sainte-Sophie de Thessalonique a conservé les figures d'une dixaine de saints moines et de moniales en pied ou en buste. Les noms de ces personnages sont souvent lisibles. Ils ont évidemment fait partie d'un programme beaucoup plus vaste qui a disparu au cours des siècles. Une analyse très précise de ces oeuvres, ainsi que les comparaisons avec des peintures qui leur sont proches et dont la date est fixée avec certitude, ont permis d'attribuer ces fresques à la première moitié du XI[e] siècle, ou plus exactement à son second quart. Des deux ensembles de peintures qui ont le plus d'affinités avec elles, à savoir les fresques de la Panaghia Chalkéon datant de 1028 et celles de Sainte-Sophie d'Ohrid, peintes entre 1040 et 1056, ce sont certainement les dernières citées qui ressemblent davantage aux fresques thessaloniciennes. On peut donc considérer les dernières années de la première moitié du XI[e] siècle comme la date la plus vraisemblable pour l'exécution de celles-ci.[1]

Deux artistes qui se servent de manières différentes de traiter les formes, se sont partagés leur travail d'une façon idéale: l'un d'eux a peint les personnages dans les ouvertures au nord de l'entrée principale et l'autre ceux qui se



*Fig. 1. Thessalonique, Ste-Sophie, St. Théodose le Cénobite et un moine inconnu*

[1] Les fresques ont été décrites, datées et comparées aux oeuvres analogues de l'église de Ste-Sophie d'Ohrid par S. Pelekanidis, *Studien zur frühchristlichen und byzantinischen Archäologie*, Thessaloniki, 1977, pp. 285—288. K. M. Skawran, *The development of middle byzantine fresco painting in Greece*, Pretoria 1982, 69, 70, 71, 159—160, figs. 100—104, avec une bibliographie plus ancienne; D. Mouriki, *Stylistic trends in monumental painting of Greece during the eleventh and twelfth centuries*, Dumbarton Oaks Papers No 34—35 (Washington 1980—1981), 93.



*Fig. 2. Ohrid, Ste-Sophie, Les quarante martyrs de Sébaste, détail*



*Fig. 3. Thessalonique, Ste-Sophie, un saint père inconnu*

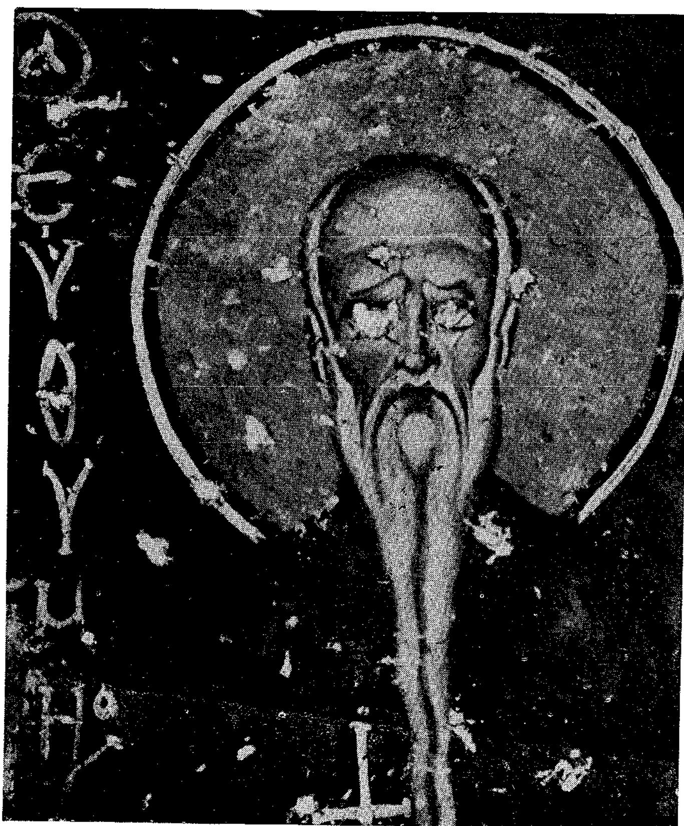


*Fig. 4. Thessalonique, Ste-Sophie, St. Euthyme*



*Fig. 5. Ohrid, Ste-Sophie, un évêque inconnu*

trouvent au sud. L'artiste qui travaillait dans la zone sud (figs. 1, 3, 4) concevait les formes d'une façon plus simple: il traçait une ligne noire assez épaisse et dure pour indiquer les contours et c'est par une ligne de même nature qu'il traite les cheveux et les barbes. Il en entoure également les bras tout en faisant saillir les surfaces cernées par le contour à l'aide d'un modelé finement nuancé. Le volume des visages et des bras est obtenu par les tons alternativement ocre clairs et foncés. Le même procédé est employé pour les draperies, mais l'artiste se sert alors des diverses nuances d'une couleur foncée. Le modelé des visages est plus prononcé que celui des corps, car le relief des visages n'est pas altéré par le dessin de rides lorsqu'il s'agit de vieillards ou par le dessin des cheveux et des poils de la barbe; les draperies retombent de manière très schématique en plis assez serrés. La position frontale, l'attitude calme, le regard sombre tourné vers les fidèles, les formes ramassées et le coloris sombre témoignent du désir de l'artiste de représenter la sainteté de ces moines et moniales, ainsi que leur vocation ascétique et mystique.



*Fig. 6. Thessalonique, Ste-Sophie, Ste Theodora d'Alexandrie*

*Fig. 7. Vodoča, le diacre Isavrius*



Le peintre des moines et moniales des ouvertures au nord de l'entrée principale était un artiste de meilleur qualité (figs. 6, 13, 15); les moyens d'expression dont il se servait étaient beaucoup plus diversifiés et donnaient forcément des résultats plus satisfaisant. Il insistait moins sur les contours qui sont moins marqués ou manquent totalement: là où ils apparaissent ils font plutôt l'effet d'une touche de couleur dans l'ombre la plus épaisse et non pas d'une ligne de démarcation continue. Les visages ont une facture douce, avec des contrastes plus faibles entre les parties claires et sombres que chez l'artiste dont il a été question plus haut, mais des touches blanches sont posées de façon pittoresque sur les parties éclairés. Etant plus fine, la matière picturale est plus vive, et par endroits l'on remarque des accents coloristiques tels que le regard vif des saints qui n'est pas tourné vers les fidèles, mais vers des horizons plus vastes. Ce second peintre est certainement l'un des plus grands artistes de son temps.[2]

Les analogies les plus proches de ces peintures se trouvent à Ohrid, dans l'église Sainte-Sophie, sur la peinture murale datant des environs du milieu du XI$^{e}$ siècle, exécutée sur les ordres de l'archevêque Léon (cf. figs. 1 et 2, 3 et 5, 6 et 8, 15 et 16). On y trouve la même gamme de couleurs, et des types de saints semblables.[3] Les fresques conservées occupent la moitié des surfaces des murs qui avaient été décorées à l'époque. La peinture murale d'Ohrid semble être un peu plus récente que celle de Thessalonique, car on y sent déjà les tendances qui s'épanouiront sur les fresques de la seconde moitié du XI$^{e}$ siècle. Avant tout, le relief des figures est plus accusé et cela, non seulement en ce qui concerne les visages des saints mais aussi leurs draperies. Sur un très petit nombre de figures et, semble-t-il, seulement chez l'un des peintres de Sainte-Sophie, on retrouve la simplicité de la représentation des visages propre aux peintres des fresques de Thessalonique (la Vierge de l'abside, l'archange Gabriel sur le mur ouest — cf. figs. 6 et 8), quoique même là, l'on voit s'introduire des reflets dessinés sur les cheveux et la barbe, qui, chez les autres peintres de l'église, se transformeront en dessin minutieux des cheveux et des poils de la barbe. Ce n'est que par endroits, sur les têtes chenues des patriarches du sanctuaire ou des vieillards dans les scènes de l'Ancien Testament, que le dessin ne trouble pas la blancheur laineuse et compacte des têtes de vieillards. Les longues barbes se terminent le plus souvent en quatre à six larges mèches, à peine ondulées, ce qui à Thessalonique n'était discernable que chez »l'osios« père anonyme de l'ouverture sud (cf. figs. 3 et 5).

Le phénomène dominant est l'emploi plus fréquent de la ligne qui en même temps devient plus variée. Les contours ont des épaisseurs diverses; ils sont parfois estompés sur l'un de leurs côtés, si bien que, tout en soulignant l'ombre la plus profonde, ils participent aussi à la création du volume. Sur les vêtements clairs des figures en pied des évêques du sanctuaire, le rôle des contours est le plus visible dans le tracé des draperies des figures immobiles. Ce sont, en général, des lignes longues, droites et légèrement arquées à leur bout; elles sont souvent parallèles et ne font qu'indiquer les ombres des plis schématiques. Sur l'un des côtés des contours commence une sorte de modelé par la dégradation des tons limités à un espace très restreint, créant ainsi une grande série de saillies longues, étroites et dures. Une facture très semblable a été également employée à Thessalonique, mais le système n'a pas été aussi rigide qu'à Ohrid. Quand il s'agit de représenter un événement émouvant comme l'Ascension, ces formes longues et étroites s'animent à un tel degré, comme nous ne le verrons que plus tard pendant la phase tardive de la peinture des Comnènes.

---

[2] Jusqu'à présent les chercheurs n'ont pas analysé les procédés picturaux de ces deux artistes.

[3] Au sujet des fresques de Ste-Sophie voir la bibliographie du livre de V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Herrsching s.d. 233—234. Seul, un petit nombre de chercheurs a remarqué des ressemblances plus ou moins grandes entre les fresques de la Sainte-Sophie d'Ohrid et celles de Thessalonique.










*Fig. 8. Ohrid, Ste-Sophie, la Vierge à l'Enfant*

*Fig. 9. Ohrid, Ste-Sophie, Eucharistie, détail*

*Fig. 10. Ohrid, Ste-Sophie, Présentation de la Vierge au Temple, détail,*

*Fig. 11. Vodoča, Présentation d'offrandes, détail (Epiphanie?)*





*Fig. 12. Myra, Eglise de St-Nicolas, Communion des apôtres, côté sud*

*Fig. 13. Thessalonique, Ste-Sophie, un ermite inconnu*

*Fig. 14. Myra, Eglise de St-Nicolas, un des apôtres communiant, côté nord*

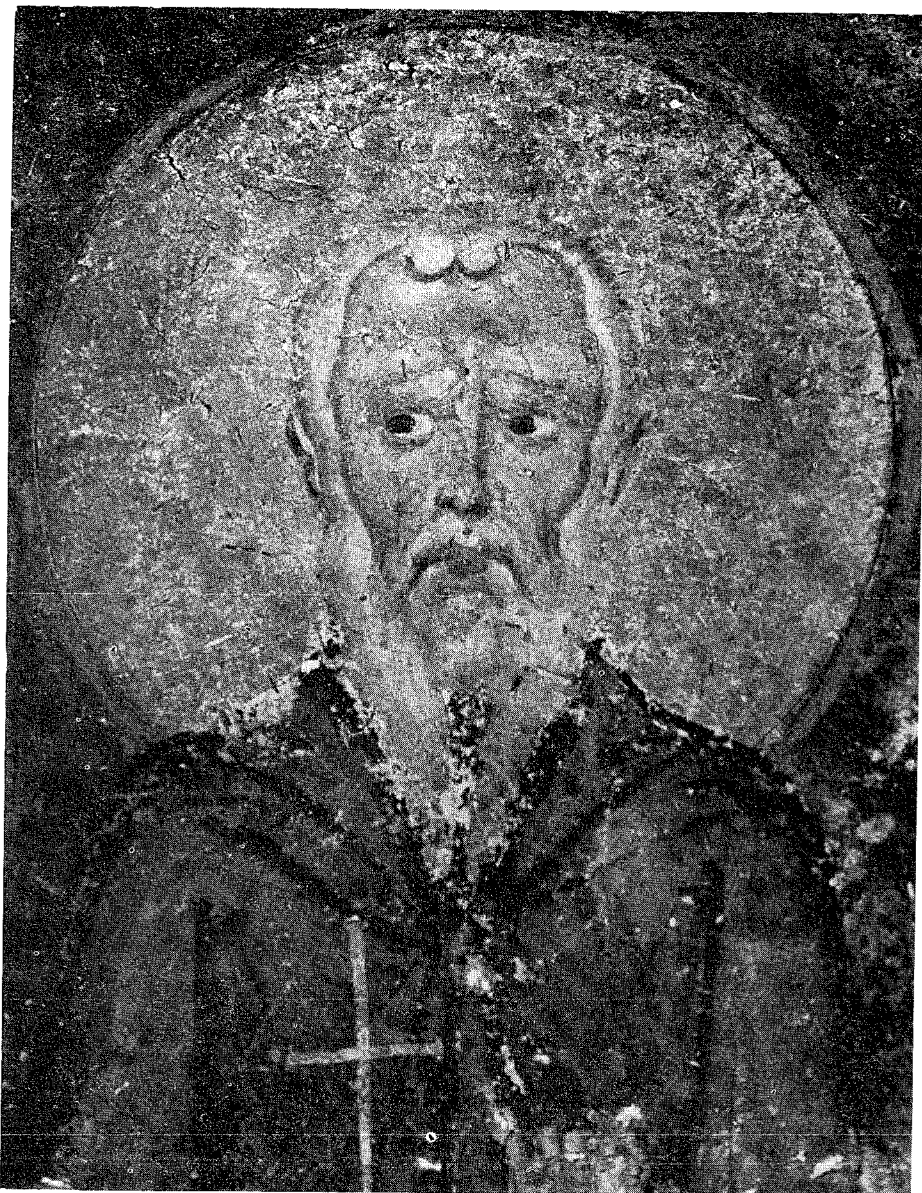


Fig. 15. Thessalonique, Ste-Sophie, St. Théodore

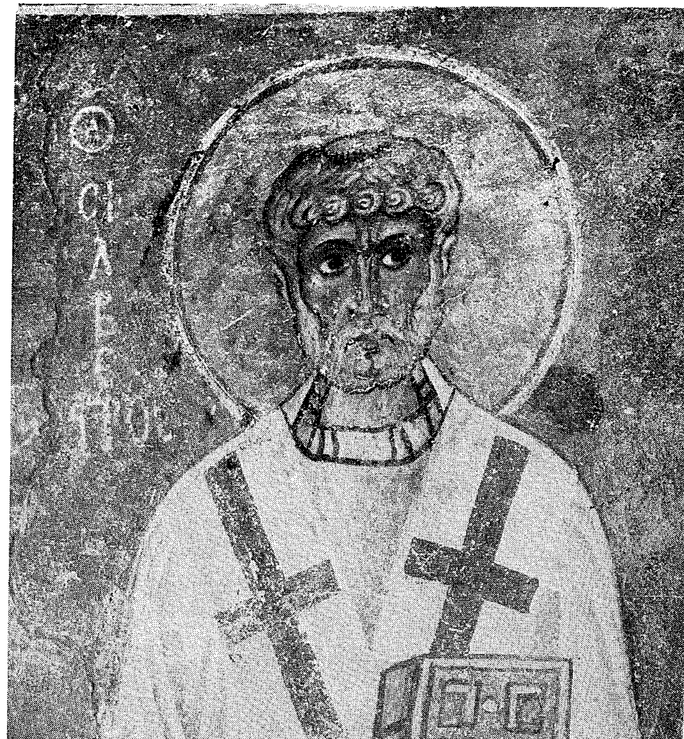


Fig. 16. Ohrid, Ste-Sophie, le Pape Sylvestre de Rome

Fig. 17. Ohrid, Ste-Sophie, Ange



C'est alors que la ligne et la masse deviennent décisives pour l'aspect des formes.

Les visages des saints expriment un état d'âme très spécifique où dominent la sévérité et la détermination sombre qui donnent le ton à tout le décor. Il semble bien que nulle part ailleurs le monde céleste n'est aussi renfrogné et menaçant qu'à Sainte-Sophie d'Ohrid. La teneur de ces émotions est exprimée par de grands yeux au regard droit ou oblique, aux sourcils froncés séparés par des rides profondes, aux fronts couverts de rides très ramifiées, et aux joues séparées par des méplats accentués qui divisent les visages en plusieurs plans (fig. 9). A Thessalonique, tout ceci n'était qu'à peine indiqué; à Ohrid les traits mentionnés se sont développés, créant ainsi une expression et une conception pathétique.

Des recherches récentes ont montré que l'un des groupes de peintres de Sainte-Sophie d'Ohrid a aussi peint les fresques de l'église occidentale de l'ensemble monastique des Quarante martyrs de Sébaste à Vodoča, près de Strumica, qui était dédiée à la Vierge. L'église, qui datait du XI[e] siècle, avait été la cathédrale des évêques de Strumica qui étaient sous la juridiction des archevêques d'Ohrid. L'on ne connaît ni la date de cette peinture murale, ni le nom de son donnateur.

Il en reste fort peu: quelques fragments des scènes consacrées à la Vierge et les figures de deux diacres. Le portrait du diacre, remarquablement bien conservé, se rattache à la manière picturale caractérisée par un modelé simplifié et des traits appuyés que l'on voit sur la Vierge de l'abside de l'église d'Ohrid (cf. figs. 7 et 8); le procédé d'exécution de ses vêtements est le même que celui de la peinture des vêtements de la plupart des évêques du sanctuaire. Le traitement de saint Pantéleimon, de l'église de Vodoča, aujourd'hui détruit, avait été analogue. Pendant qu'à Ohrid nous ne trouvons pas d'autres oeuvres de ce peintre, mais seulement des oeuvres ressemblantes, nous constatons, que l'artiste qui a peint les scènes du cycle de la Vierge est le même que celui qui a peint les scènes de la Vie du patriarche Abraham de l'Ancien Testament et quelques autres compositions dans la cathédrale d'Ohrid. Dans la scène du Retour d'Anne et Joachim à Vodoča, les figures sont pareilles aux personnages de la Présentation de la Vierge à Ohrid (cf. figs. 10 et 11). Le visage et les vêtements de Joachim sont presque identiques à ceux d'Abraham à Ohrid. Les peintures murales de Vodoča et d'Ohrid nous appren-

Fig. 18. Myra, Eglise de St-Nicolas, Communion des apôtres, St. Luc



*Fig. 19. Ohrid, Ste-Sophie, un évêque inconnu*

nent que leurs auteurs avaient des conceptions artistiques, qui témoignent d'un degré d'évolution stylistique se situant au même niveau ce qui peut dire que les deux peintures ont été créées à peu près en même temps.[4]

Les particularités du style de ces ensembles monumentaux de Macédoine existent, bien entendu, dans d'autres églises des vastes territoires qui faisaient partie au XI[e] siècle de l'Empire Byzantin. Dans notre présent article, nous ne parlerons pas de la première couche de fresques dans l'église de Saint-Nicolas à Kakopetria à Chypre, car ce n'est que par leur aspect général que les peintures de cette église apparaissent comme un écho lointain du courant stylistique central auquel appartiennent aussi les fresques macédoniennes mentionnées.[5] Par contre, il faut certainement compter parmi les oeuvres fondamentales de ce courant stylistique deux ensembles de fresques de l'église de Saint-Nicolas à Myra (Demre) en Lycie (en Asie Mineure). Il s'agit d'une scène de la Communion des Apôtres dans la calotte au-dessus de la prothèse et des derniers vestiges de décoration murale dans la chapelle du sud-est (figs. 12, 14, 18, 20, 21). Ces oeuvres ont été exécutées par un groupe d'artistes, qui avaient le même talent et une griffe semblable à ceux de Macédoine. C'est par ces qualités qu'ils différaient des autres artistes qui avaient peint les scènes des Conciles oecuméniques dans le narthex, les figures de saints dans les passages qui mènent à la nef méridionale ou celles de la chapelle au-dessus de la tombe de saint Nicolas. Tandis que les anciens spécialistes avaient tendance à attribuer toutes les fresques de Myra au XI[e] siècle, les chercheurs plus récents ont séparé les fresques de la prothèse de l'ensemble en les attribuant au XIII[e] siècle et ils leur ont trouvé des analogies avec les fresques de Serbie.[6]

La palette des fresques de Myra est la même que celle des oeuvres de Macédoine mentionnées: le bleu foncé de l'arrière plan et les tons châtains de la carnation sont les principaux facteurs du coloris, tandis que le gris, le vert et le lilas ne sont employés que pour les draperies. Le type des personnages est le même; du fond de leurs orbites creu-

[4] Petar Miljković-Pepek, *Kompleksot crkvi vo Vodoča*, Skopje 1975, 26—38, pls. X—XX (avec une bibliographie plus ancienne).

[5] *M. Sotiriou*, Aἱ ἀρχικαὶ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τοῦ ʽΑγ. Νικολάου τῆς Στέγης Κύπρου, Χαριστήριον εἰς ʼΑναστάσιον Κ. ʼΟρλάνδον, τομ. Γʹ, Athènes 1965, 134—141, XLVII, XLIX, L, a mentionné la ressemblance de cette peinture avec celle d'Ohrid, surtout en ce qui concerne les paysages.

[6] *Myra, eine lykische Metropole*, Herausgegeben von J. Borchardt, Berlin, 1975, 385—389, 394, 397, Farbtafel III 2, Tafel 123, 124, 126 D, 127 B, C (le texte de O. Feld, avec une bibliographie plus ancienne, attribue la Communion des apôtres au XIII[e] siècle). L'emplacement inusité de la Communion des apôtres dans la calotte aveugle de la prothèse, a été interprété comme un reflet d'un emplacement semblable de la Cène dans le temple de Sion à Jérusalem, où elle avait été représentée, soi-disant, dans la coupole de la pièce commémorative de la Cène. Voir: W.C. Loerke dans *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, by K. Weitzmann, W. C. Loerke, E. Kitzinger, H. Buchthal, Princeton, New Jersey 1975, 94, 95. La représentation de la Communion des apôtres dans la prothèse est, sans cela, un fait exceptionnel. Elle se trouvait jadis dans la zone inférieure de la prothèse de Vodoča. Voir: P. Miljković-Pepek, *op. cit.*, Sch. IX.

*Fig. 20. Myra, Eglise de St-Nicolas, Communion des apôtres, détail*

sées par des ombres, leur regard brille comme le signe d'une vie intérieure intense. La colère ne s'y voit plus, mais une espèce de préoccupation empreinte de gravité demeure. La tendance au pathos est atténuée par rapport aux oeuvres de Macédoine, si bien que la ligne, en tant qu'expression du tempérament de l'artiste, se trouve adoucie. Les visages des saints sont évoqués par de larges coups de pinceau et des taches, et non pas par l'indication des plans au moyen de lignes, exactement de la même manière dont s'est servi le peintre plus doué de Sainte-Sophie de Thessalonique. (Comparer les visages de Thessalonique avec les évangélistes Matthieu, Luc et Jean de la Communion des Apôtres à Myra — figs. 13 et 14, 15 et 18). Cette facture pittoresque contribue pour que la rigidité et la dureté des plis des draperies, présentes à Ohrid, soient évitées; de même, les lignes se sont adoucies, adoptant un tracé légèrement ondoyant et permétant un passage progressif et nuancé du clair à l'obscur. Le dessin même des draperies est, par contre, pareil à celui d'Ohrid, mais la sobriété de leur modelé a fait qu'il donne une impression plus pondérée, presque classiciste. Le schéma des draperies de l'unique archevêque en pied conservé à Myra, dans la chapelle sud-est, avec son grand nombre de plis à saillies parallèles étroites, est presque le même à Ohrid (fig. 21). Dans son ensemble, cette peinture de Myra est plus proche, par ses qualités, de l'oeuvre du meilleur peintre de Sainte-Sophie à Thessalonique que des peintures exécutées par l'artiste moins doué de cette même église ou des différentes fresques des peintres d'Ohrid.

De la comparaison des fresques de Myra avec celles de Thessalonique ou d'Ohrid, on peut conclure qu'elles ont toutes été peintes vers le milieu du XI$^{e}$ siècle. Une inscription de la peinture murale de Myra nous dit que l'église avait été construite en 1042 par l'empereur Constantin Monomaque et son épouse Zoé.[7] Le style des fresques de la prothèse et de la chapelle sud-est qui appartiennent au même courant que les oeuvres conservées en Macédoine, nous incite à rattacher leur peinture à ces événements.

---

7 *Myra*, *op. cit.*, 384, 394 (avec une bibliographie plus ancienne sur l'inscription).

*Fig. 21. Myra, Eglise de St-Nicolas, évêque inconnu de la chapelle sud-est*



Ces quatre ensembles de peinture murale aux qualités pareilles ou semblables, sont aussi étroitement reliés entre eux qu'ils diffèrent du reste des fresques dans le monde byzantin. Tout d'abord dans ces ensembles le coloris foncé et froid prédomine (à l'exception des ocres chauds de la carnation et des auréoles jaunes). L'absence du rouge est frappante (on le trouve seulement sur les lèvres des saints de Thessalonique et dans l'arrière-plan d'un médaillon de Myra) aussi que des procédés et accents coloristiques. La qualité des couleurs de ces peintures va de pair avec l'expression des visages, intensément courroucés, on dirait qu'ils voudraient réprimander et effrayer les fidèles.

Il faut noter par ailleurs que les mosaïques pariétales et les fresques de Sainte-Sophie de Kiev, que l'on compare le plus souvent aux fresques d'Ohrid, avec leurs saints personnages aux grands yeux largement ouverts, qui semblent contempler une vision céleste, sont plus apparentées à la peinture de la première moitié du XI$^{e}$ siècle, telle qu'on peut la voir à Saint-Luc en Phocide, ou à la Panaghia Chalkéon à Thessalonique, qu'aux oeuvres de quatres ensembles mentionnés. Même les mosaïques de la Nea Moni à Chios, contemporaines des fresques d'Ohrid, et des oeuvres qui leur sont apparentées, ne doivent pas être considérées comme appartenant au même courant stylistique, au sens propre du terme. Certains personnages et certains de leurs regard à la Néa Moni trahissent une conception semblable, mais les corps lourds, les draperies pesantes aux larges plis, le coloris brillant basé sur l'harmonie de l'or, du rouge et du bleu, sont bien loin des fresques de notre ensemble.[8] Ces particularités coloristiques se retrouvent aussi sur la mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople, exécutée avant 1042 et représentant le Christ, l'empereur Constantin Monomaque et l'impératrice Zoé. De plus, les visages de cette mosaïque diffèrent complètement de ceux d'Ohrid ou de Thessalonique.[9]

En constatant des ressemblances stylistiques entre les fresques des villes macédoniennes mentionnées et celles de Myra, sur la rive sud de l'Asie Mineure, l'on réfute d'emblée l'origine macédonienne locale des particularités qui distinguent les peintures de cette région.[10] En réalité, le style propre à ce courant s'étend sur des monuments dispercés dans de vastes territoires, et Constantinople a été probablement le centre de création et de diffusion de ce style. Bien qu'il soit impossible pour le moment d'indiquer une peinture de ce type conservée à Constantinople, le fait qu'on retrouve le même langage plastique à des endroits aussi éloignés les uns des autres, comme le sont Ohrid et Myra, indique sans conteste que c'est Constantinople qui a dû être le centre d'inspiration et de rayonnement de ce style.

Un autre fait aussi intéressant et aussi important que le premier: les fresques de cette tendance stylistique n'ont été conservées que sur les murs d'églises cathédrales. Cela prouve que le haut clergé qui dirigeait les archevêchés de Lycie, de Thessalonique, d'Ohrid et évêchée de Strumica, présidait à la décoration murale des églises de leur diocèse ou influait fortement sur le genre de peinture qui en couvrirait les murs, faisait partie de la force motrice de la société au sein de laquelle a germé et s'est développé cette peinture si expressive.

---

8 D. Mouriki, *op. cit.*, 92—93, la similitude de style entre certaines fresques de Thessalonique, d'Ohrid, de Chypre et de Cappadoce y est établie.

9 Voir entre autres: A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève 1953, fig. de la page 98.

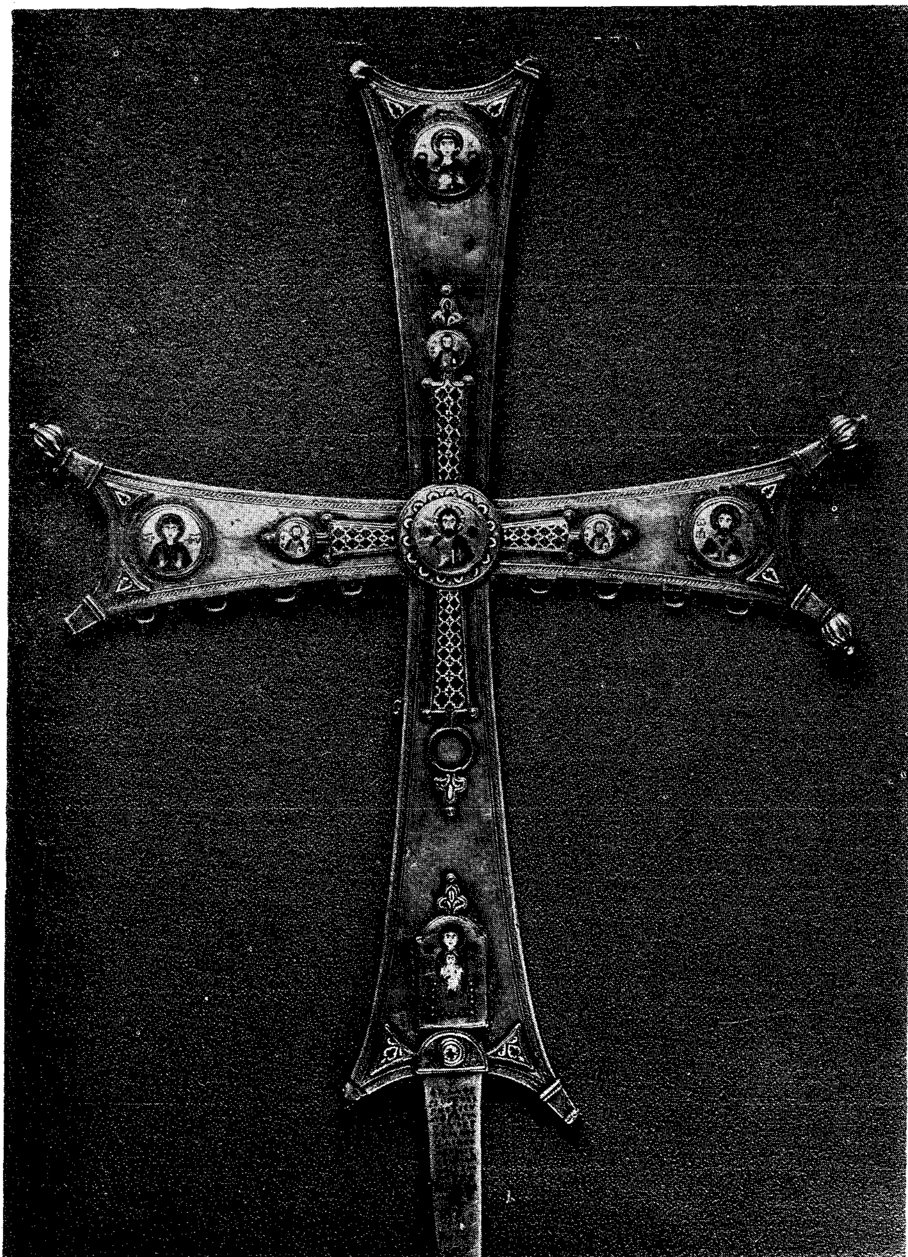
10 Au sujet des différences d'origines des fresques de Macédoine remarquées, voir: V. J. Djurić, *loc. cit.* De même que d'autres interprétations: P. Miljković-Pepek, *op. cit.*, 36.

# Византийский крест из Мацхвариши

Лейла Хускивадзе

В богатой сокровищнице художественных ценностей Сванети (одной из горных областей Грузии) хранится поистине выдающееся произведение византийского средневекового искусства малых форм — выносной крест, известный под именем Мацхваришского (табл. 1, 2). Памятник поражает необычной гармоничностью построения, богатством убора, красочностью колористического звучания, тонкостью и благородством высокого исполнительского мастерства. Одно время крест находился в церкви Спаса в селении Мацхвариши Латальского общества (ныне Латальского сельсовета), затем был перенесен в семью Тамлиани, где он хранится по традиции до сегодняшнего дня, хотя и является собственностью сванского Историко-этнографического музея (инв. No 3). К сожалению, нет никаких сведений о том, как и при каких обстоятельствах попал этот драгоценнейший памятник в Грузию, и в частности, в Мацхвариши. Тем не менее, в настоящее время он является неотъемлемой частью богатого художественного наследия Сванети.

*Табл. 1. Мацхваришский крест (лицевая сторона)*



Крест сделан из серебра, с применением позолоты, декорирован чеканкой, гравировкой, перегородчатыми эмалями и чернью. Ручка его имеет суживающуюся книзу форму и содержит пространную черненую надпись. Высота памятника равна 55,5 см, размеры собственно креста — 40,5 х 28 см, высота ручки — 15 см. Сохранность креста в основном хорошая, хотя некоторые его части утеряны — нехватает нижнего медальона внутреннего креста на лицевой стороне произведения, пяти шариков, заканчивающих рукава креста (верхние, нижние и один нижний левого рукава) и подвесок, создающих дополнительное украшение памятника. Следует также отметить и поры на его эмалевых изображениях.

Крест — стройных пропорций с расширяющимися рукавами, которые заканчиваются насаженными на пластины шариками »дынеобразной« формы. Выделенные зернистыми полосами пластины содержат лиственный трехчастный орнамент, исполненный гравировкой, шарики же разработаны зернистыми ребрами и завершены чеканной пуговкой. Восемь петелек по нижнему краю горизонтальных рукавов и одна сбоку на нижнем тябле служили для поддержки, очевидно, украшающих памятник крестиков или жемчужин.

Лицевая сторона креста декорирована перегородчатыми эмалями (табл. 1). Центр ее составляет внутренний малый крест с городчатым орнаментом синей, кирпично-красной и белой эмали (табл. 3). Размеры его — 22 х 15,5 см. Рукава крестика завершаются соединенными при помощи коротких отрезков маленькими медальонами, осложненными на продольных тяблах эмалевыми трилистниками с синей, белой и кирпично-красной цветовой гаммой. Углы рукавов крестика, также, как и завершение его осей, украшены маленькими синими камнями. Весь контур крестика, а также медальоны, трилистники и ободки камней обработаны чеканной зернистой линией. Этот крестик подчеркивает значительность и центричность главного изображения — погрудного Христа — Пантократора, выделенного как его помещением в перекрестьи, так и размерами его медальона (табл. 4). Торжественность изображения усиливается еще и пышным широким обрамлением медальона, украшенным орнаментальными полукругами, белыми с синей каймой, и со вписанными в них кирпично-красными лепестками, а также чередующимися между полукругами бирюзовыми и желтыми кружочками. И обрамление, и сам медальон имеют зернистые ободки. По обе стороны от Спасителя, в конце горизонтальных рукавов креста, располагаются медальоны с погрудными изображениями Богоматери (слева) и Иоанна Крестителя (справа) — все вместе составляющие композицию Деисуса (табл. 5, 6). Они размещены на одной линии, почти одних размеров — диаметр медальона Христа равен 3 см, медальоны же Богоматери и Иоанна чуть

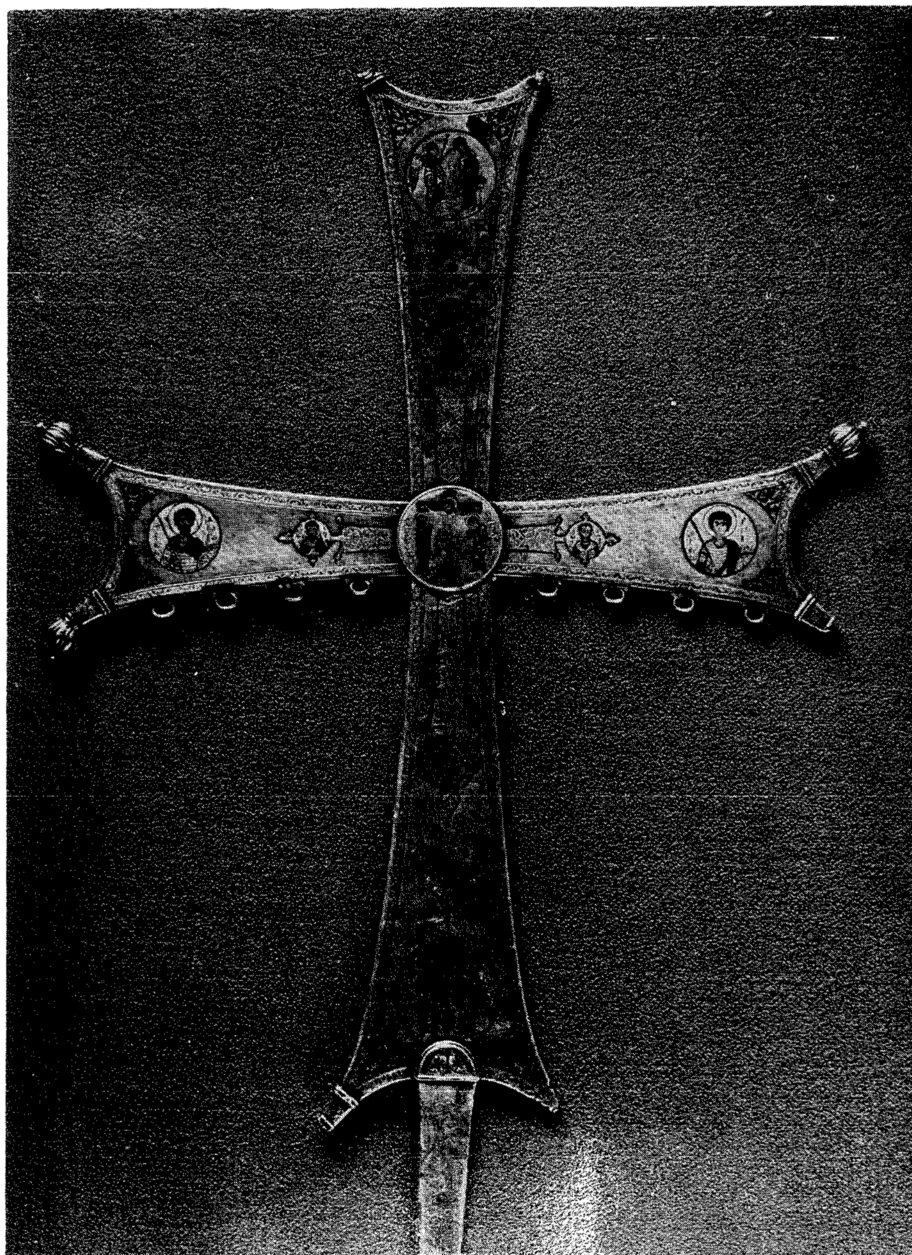
меньше, все фронтальны и читаются вместе, несмотря на то, что между ними имеются еще изображения — маленькие медальоны внутреннего крестика, композиционно связанные с Христом в одно целое.

К композиции Деисуса следует причислить также медальон с погрудным изображением архангела Михаила, помещенный на верхнем тябле креста (табл. 7). Он примыкает к медальонам Богоматери и Иоанна, объединяясь с ними не только единой стилистической манерой исполнения изображений, их одинаковой фронталной позой, но и размерами самих медальонов (около 3 см) и обрамлением — все три медальона имеют зернистый ободок и чеканное обрамление П-образного мотива.

Медальоны внутреннего крестика должны были содержать изображения четырех евангелистов (табл. 3). Из них один, нижний, с бюстом Иоанна, ныне утрачен. Остальные три — Лука (наверху), Матфей (слева) и Марк (справа) — даны погрудно, фронтально, не нарушая строгой репрезентации всего изображения в целом. Эти медальоны малы — диаметр их 1,5 см — в соответствии с размерами внутреннего крестика, на котором они представляют декоративное завершение его рукавов, соподчиняясь главному изображению.

Кроме Деисуса другим значительным смысловым и композиционным акцентом лицевой стороны Мацхваришского креста является композиция восседающей на троне Богоматери с младенцем, помещенная на его нижнем тябле (табл. 8). Она выделена, прежде всего тем, что в отличие от других изображений креста, заключенных в медальоны, она представлена на пластине, размеры которой, к тому же, почти в два раза больше них — ее высота равняется 6,5 см. При этом композиция не обособлена, а определенным образом увязывается со всем изображением. Очевидно, неспроста верх пластины закруглен — он повторяет абрис медальонов, чеканное обрамление пластины тождественно таковому медальонов Богоматери, Иоанна и архангела Михаила, трилистник с завершающей его синей »пуговкой«, венчающий пластину, идентичен мотиву, заканчивающему нижний медальон внутреннего креста, два же синих круга с поясняющими надписями M͠P Θ͠Y, исполненными золотыми перегородками и с титлами-птичкой, перекликаются с аналогично представленными инициалами Христа — I͠C X͠C. Фронтальность фигур отмеченной композиции подчинена общим принципам репресентативной передачи ее изображений.

*Табл. 2. Мацхваришский крест (оборотная сторона)*



Под пластиной Богоматери с младенцем помещен декоративный сегмент с двойным зернистым ободком и эмалевым кругом в центре. Фон сегмента обработан точечками и кружочками, эмалевый же круг выделен зернистой линией. На белом фоне с синей каймой представлен цветок, листья и сердцевина которого темно-синие, лепестки же — кирпично-красные. Этот сегмент как бы завершает всю композицию лицевой стороны креста, вписываясь своим абрисом в общий ритм закругленных форм. С другой стороны, он, как хорошо пригнанная шапка, вехнет здесь ручку креста и, врезаясь в поле изображения, еще теснее связывает ее, а равно и надпись, с самим художественным оформлением креста.

Ручка, суживающаяся книзу, имеет греческую надпись, исполненную чернью и помещенную в верхней ее части, с соблюдением ровных рядов и с вертикальным расположением букв в завершающем слове »аминь«, перекликающимся с начальным центральным изображением креста на той же оси, подчеркивая основной строго соблюденный стержень построения всего произведения в целом. Приводим греческую надпись:

†
EKA͠ΛEP
ΓΙΘΙΤΟCΙ
ΓΝΟΤΙCV
ΠΕΡΑΓΙΑ
Θ͞ΘΤΟΚΟV
ΤΟVΜΑCΤ
ΟVΔΙΑCV
ΔΡΟΜΙC$_N$
ΚΟCΜΑΜ
LΕΙΓΟVΜ
ΕΝΟVΚΕ
Ι͞Ω ΠͦΜΟ
ΝΑΧΟV
Α
Μ
Ι

Русский перевод этого текста следующий: »† украшен крест пресвятой Богоматери — кормилицы при помощи монаха — игумена Космы и иеромонаха Иоанна, аминь«.[1]

[1] Т. С. Каухчишвили, *Греческие надписи Грузии*, Автореферат диссертационной работы на соискание ученой степени доктора филологических наук. Тбилиси 1952, с. 14.

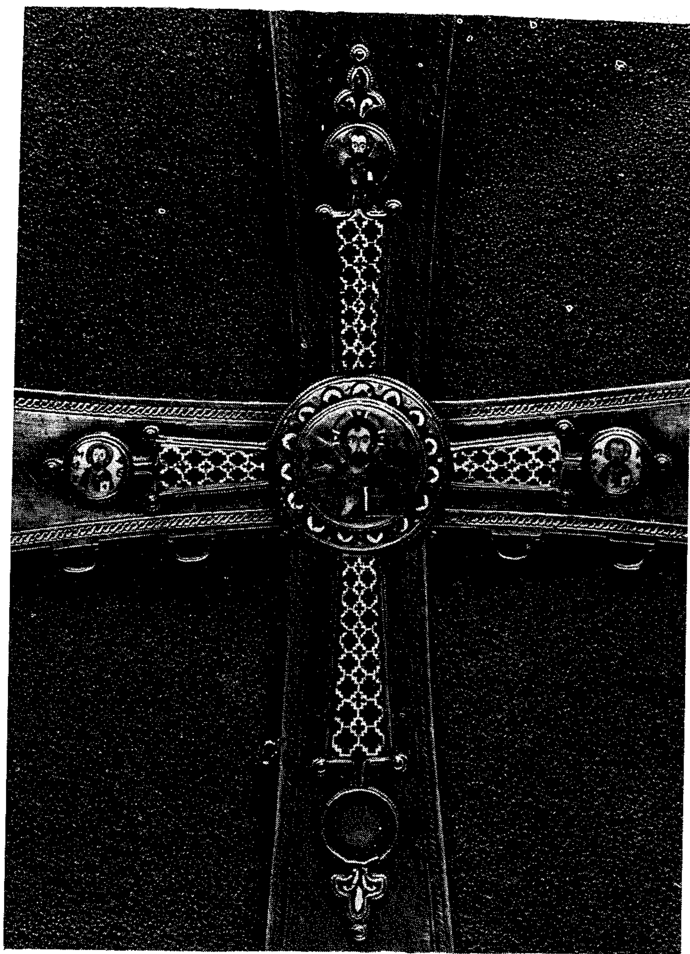


*Табл. 3. Внутренний крестик лицевой стороны Мацхваришского креста*

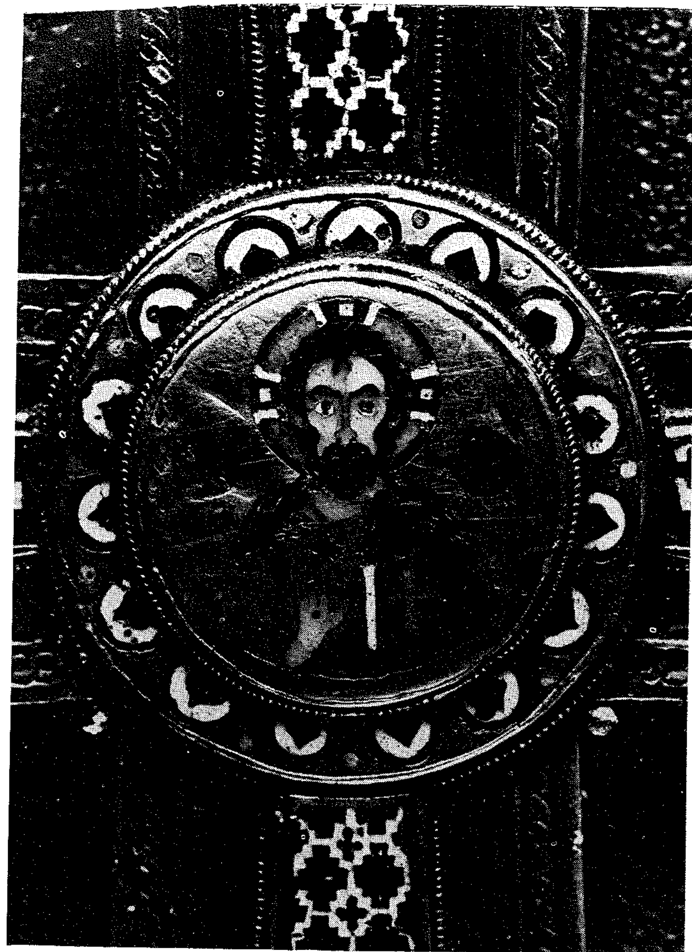


*Табл. 4. Центральный медальон с изображением Христа*

Лицевая сторона креста украшена еще по углам рукавов темно-синими декоративными треугольниками с представленными в них красными трилистниками, с синими листиками и сердцевиной, на белом фоне (табл. 1). Продолговатая форма трилистника гармонирует с формой треугольника, точно также, как этот последний хорошо вписывается в поле вытянутых углов рукавов креста.

И наконец, края всего креста украшены чеканным позолоченным жгутообразным орнаментом.

Основным украшением лицевой стороны креста служат эмали. Изображения медальонов погрудные, они, также, как и восседающая на троне Богоматерь с младенцем, переданы фронтально. Лики имеют изогнутые, толстые пурпурные брови, большие глаза с круглыми зрачками, трехлопастный прямой нос, губы — птичкой. У Христа, Иоанна и евангелистов лики описаны несколько резким контуром с выделением скул, у Богоматери и архангела — округлый овал. Волосы святых переданы общим объемом, у Христа и Иоанна они уложены еще ритмичными волосяными перегородками. Одеяния изображений обработаны тончайшей сетью хрупких складок — перегородок, иногда зигзагообразных, с зубчиками на рукавах. Колорит выдержанный, с преобладанием синих, кирпичнокоричневых и белых тонов, волосы — светящиеся красновато-коричневые; встречаются и поры. Изображения сопровождаются пояснительными надписями, расположенными по обе их стороны, в основном кирпично-красными, исполненными эмалью, а у главных персонажей — Христа и Богоматери с младенцем — золотыми перегородками, помещенными в синие эмалевые круги, с титлами — птичкой.

Христос—Пантократор представлен с благословляющей десницей с тонкими длинными пальцами (табл. 4), в левой покровенной руке он держит красное евангелие с белым срезом и с бирюзовым крестом. Одеяния его — светло-синий гиматий и серо-голубой хитон с кирпично-красным клавом. Строгий, выразительный лик Христа темно-розовой карнации обрамлен волосами красновато-коричневого тона, обработанными тонкими линиями, с двумя ниспадающими на лоб прядями, и бородой того же оттенка, что и волосы; углы губ опущены и переданы золотыми линиями. Бирюзовый нимб со светло-синей каймой украшен красным крестом, рукава которого с желтым прямоугольничком в центре, выделены белой каймой.

По правую сторону от Христа изображена Богоматерь с устремленным к Спасителю взглядом (табл. 5). Раскрытые ладонями руки Богоматери поднесены к груди. Овал лика Богоматери округлый, карнация — розоватая, так же, как и руки, хотя пальцы их имеют уже несколько более темный, желтоватый оттенок. На Богоматери — темно-синий мафорий, украшенный простыми крестами на плече и на лбу, из-под которого видны серо-голубые манжеты и платок. Поясняющая надпись — $\widehat{\text{MP}}$ | $\widetilde{\Theta\Upsilon}$.

Слева од Христа представлен Иоанн Предтеча. Правая рука его поднята с жестом указания на красный свиток, который он держит в левой (табл. 6). Взгляд его также устремлен на Спасителя. На нем темно-синий плащ, оторoченный голубым мехом и обработанный круговым ритмом тонких параллельных складок — перегородок. Выразительный лик Иоанна очень напоминает таковой Христа, только карнация его чуть бледнее. Светло-коричневые волосы, обработанные аналогично Христовым, кудрями спадают на плечи, борода передана отдельными прядями. Нимб Иоанна pendant Мариному полупрозрачный, светло-изумрудный, но с более интенсивной светло-синей каймой. Поясняющая надпись — Ω ΠΡ(Ο) | ΔΡΟΜΟ.

Архангел Михаил, изображенный в верхнем медальоне, представлен с раскрытой перед грудью левой рукой, в правой он держит белую полусферу с бирюзовой каймой, основанную на желтый прямоугольник, отде-



*Табл. 5. Медальон с изображением Богоматери*



*Табл. 6. Медальон с изображением Иоанна Предтечи*

ленный от нее волнистой линией (табл. 7). Описание черт лика архангела, его оркуглый овал, карнация левой руки, тонкие пальцы котсрой имеют более темный желтоватый оттенок, и вообще вся обработка изображения перекликается, в первую очередь, с полуфигурой Богоматери. Светло-коричневые, как бы горящие волосы архангела, оттененные белыми слухами, а также изумрудно-зеленый, полупрозрачный нимб со светлосиней каймой передан аналогично тому, как это мы имеем в изображении Иоанна Предтечи. Архангел Михаил представлен в темно-синем плаще, застегивающемся у правого плеча белой фибулой, и в серо-голубом хитоне, украшенном желтой нашивкой с красными краями и прикрытом впереди кирпично-красным щитом с бирюзовой каймой. Симметрично распределенные крылья, описанные по контуру светло-синей каймой, — в верхней части белые, ниже — проработаны двумя рядами пурпурных перьев. Поясняющая надпись по сторонам полуфигуры передана сокращенно М | Х.

Изображения маленьких медальонов — евангелистов Луки, Матфея и Марка с соответствующими надписями — ΛΟΥ | ΚΑϹ, ΜΑΤ | ΘΕ, ΜΑΡ | ΚΟ — однотипны (табл. 3). Обработка их ликов одинакова и проявляет большое сходство с изображениями больших медальонов, только что глаза их маленькие и переданы кружочками. У Луки брови короткие и толстые, переданы пурпурноы эмалью, у остальных изображений они выделены золотой перегородкой. Карнация ликов — с желтоватым оттенком, более розовая — у Матфея. Нимбы изображений узкие, зеленовато-бирюзовые. Евангелисты представлены в серо-голубых хитонах и темно-синих гиматиях. Все они жестом благословения подносят десницу к груди. Несколько разнятся атрибуты, которые они держат в левой руке. Св. Лука, изображенный в верхнем медальоне, держит белый свиток, как свечу. Остальные два, по горизонтали, представлены с желтыми евангелиями, украшенными красной сердцевиной, как бы создавая цветовое равновесие по сторонам.

Торжественно восседающая на троне Богоматерь обеими руками, за плечи придерживает сидящего на ее коленях младенца (табл. 8). Изображение обеих фигур строго фронтально, головы несколько увеличены. Богоматерь облачена в светло-синюю столу с бирюзовыми манжетами и подолом и в ультрамариновый мафорий, украшенный кирпично-красными каймами. Сапожки Марии — красные. Нимб — светло-изумрудный, полупрозрачный с голубым ободком, как и у Богоматери из композиции Деисуса. Христос правой рукой благословляет, в левой же держит кирпично-красный свиток. Одеяние его — желтый хитон, обработанный частой сетью золотых перегородок. Ножки, как лапки, обнажены. Нимб Христа — бирюзовый, с красным крестом. Обработка ликов аналогична трактовке остальных изображений креста. Взгляд выразительных глаз с пурпурными зрачками у Богоматери обращен в сторону, а у Христа направлен на зрителя. Желтоватый тон лика Марии и бледнорозовый — Христа оживлены четко наложенными на щеки пятнами розовых румян.

Трон Богоматери с младенцем — без спинки. Контур его очерчен яркосиней эмалью, а кружочки, входящие в узор ножек, имеют еще чередующиеся синие, желтые и бирюзовые точечки. Синим же контуром обведены подушка и подиум и украшены крестами, помещенными в ромбах — красными (в первом случае) и полупрозрачными, светло-зелеными (во втором).

Оборотная сторона креста украшена чернеными изображениями (табл. 2). Принцип ее оформления перекликается с лицевой стороной креста. Крест, как и там, обведен полосой, здесь чеканной, представляющей собой побег лиственного орнамента. В углах рукавов креста также даны треугольники, на сплошном черненом фоне которых позолотой выведены три— и пятилистники, складывающиеся в определенный узор. Гладкая же ручка креста завершается аналогично лицевой стороне сегментом, обведенным точечным контуром, на пунсонированном фоне которого выведен примитивный черненый ри-

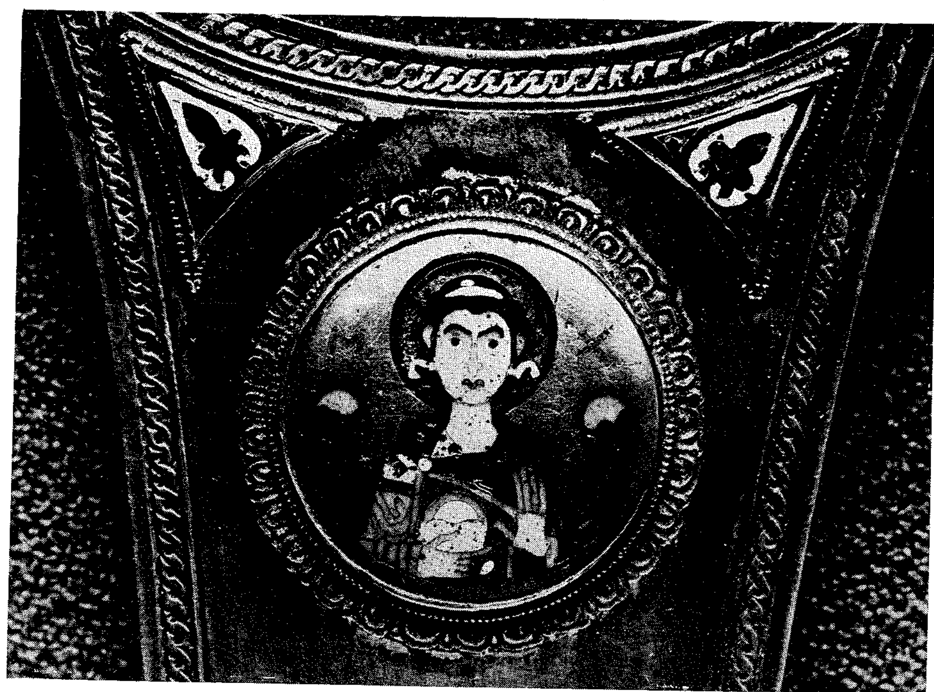


*Табл. 7.*
*Медальон*
*с изображением*
*архангела Михаила*

сунок растительного мотива, заключенного в сдвоенные овалы.

Центральную часть креста занимает внутренний крестик pendant лицевому ее изображению (табл. 9). Размеры его — 21,2 x 14,5 см. Как и лицевой крестик, он декорирован орнаментом, здесь гравированным на пунсонированном фоне, имеет аналогичные кружочки на углах рукавов и также заканчивается соединенными с рукавами при помощи коротких отрезков медальонами, украшенными уже с трех сторон гравированными трилистниками. Орнамент крестика состоит из аккуратно вписанных в круги трех- и пятилистников, которые в нижнем тябле после первого крупного звена располагаются в два ряда более мелких и частых звеньев. В медальонах даны изображения святых: Екатерины (наверху), Никиты (внизу), Ильи (слева) и Николая (справа) — Η ΑΓΙΙ | ΕΚΑΤΕ (Α)ΓΙΙ | ΙΛΙΟ (Α) ΝΙΚ | ΟΛΑΟϹ (Α) ΝΙΚ | ΙΤΑϹ. Медальоны — малых размеров: диаметр расположенных по вертикали равен 2 см, по горизонтали — 1,5 см. Они воспринимаются как неотъемлемая часть конструкции внутреннего крестика, объединясь с ним единый черненым контуром.

В перекрестьи помещен медальон, окаймленный жгутом, со сценой Распятия. Он бóльших размеров — диаметр его равен 4 см — и акцентирует центр построения. Концы рукавов креста также украшены медальонами, обведенными чернью: на горизонтальном тябле изображения святых воинов — св. Федора (слева) и св. Георгия (справа), на вертикальном — Благовещение (наверху) и Воздвижение креста Константином и Еленой (внизу) (табл. 10, 11, 12, 13). И хотя композиция нижнего рукава оборотной стороны креста не выделена в той мере, как ее pendant сцена на лицевой, ни отличным от других изображений обрамлением, ни размерами особенно, она в определенной степени акцентирована. Этому впечатлению, очевидно, содействует соотношение ее медальона с остальными изображениями, его отождествление с центральным (их размеры равны 4 см) и даже та незначительная разница в размерах, которая отмечается между ним и медальонами со сценой Благовещения и святыми воинами, являющимися главными компонентами всей композиции этой стороны креста. Подчеркиванию указанного изображения служит также исполненная чернью мелкая греческая надпись в столбик, расположенная над медальоном как бы продолжающая главный его стержень. Эта надпись, как и трилистник обрамления лицевого изображения, увязывает композицию нижнего рукава креста с его центральной частью, в то же время отмечая строгость вертикальной оси его построения.

Все изображения оборотной стороны креста даны на гладком серебряном фоне с греческими пояснительными надписями, исполненными гравировкой и расположенными вертикально по обе стороны изображения, исключая Благовещение, в которой надпись помещена в середине, между фигурами. Контуры изображений везде черненые, но иногда они не совпадают с прорисью, например, левое плечо Богоматери и крыло ангела из сцены Благовещения, или же плечи св. Федора и св. Георгия, ободки медальонов местами неравномерно заполнены чернью, но в целом исполнение аккуратное и искусное. Черты ликов изображений трактованы одинаково и тесно увязываются с эмалевыми изображениями. Волосы, борода и усы, переданные общим объемом, короткие толстые брови с изгибом и большие зрачки исполнены чернью, глаза продолговатые, большей частью обведены двойной линией, нос — трехлопастный у фронтальных изображений и в профиль — у фигур в сценах, с трехчетвертными поворотами, губы — птичкой, под ними скобка подбородка. Нимбы изображений выделены точечной окружностью, только у Христа он описан толстой черненой линией. В черни исполнены кресты, гвозди Распятого, копья святых, жезл архангела, подушка трона Богоматери, а также одеяния изображений в сочетании с позолотой.

Большой медальон перекрестия со сценой Распятия представляет центральную фигуру Христа на черненом кресте, занимающем всю высоту медальона, и изображения Богоматери и Иоанна по сторонам, под рукавами креста (табл. 9). Выразительность фигуры Христа передается в его позе: голова упала на грудь, пригвожденные к широким поперечным тяблам креста руки обвисли, туловище резко выдвинуто влево, ноги же, прибитые к подиуму, оттянуты вправо. Подиум и гвоздики — черненые. Обнаженная грудь проработана мелкими аккуратными ребрами — перегородками, соски отмечены кружочками, бок очерчен резким крутым контуром, выделены также колени и икра левой ноги Христа. На

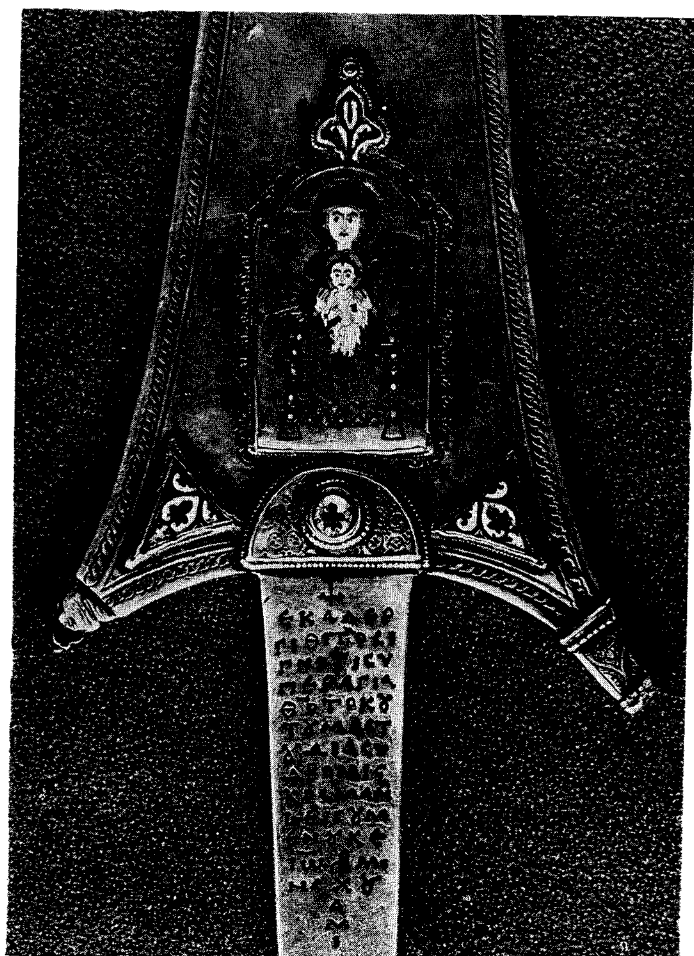


*Табл. 8.*
*Нижняя часть*
*креста с пластиной*
*восседающей на*
*троне Богоматери*

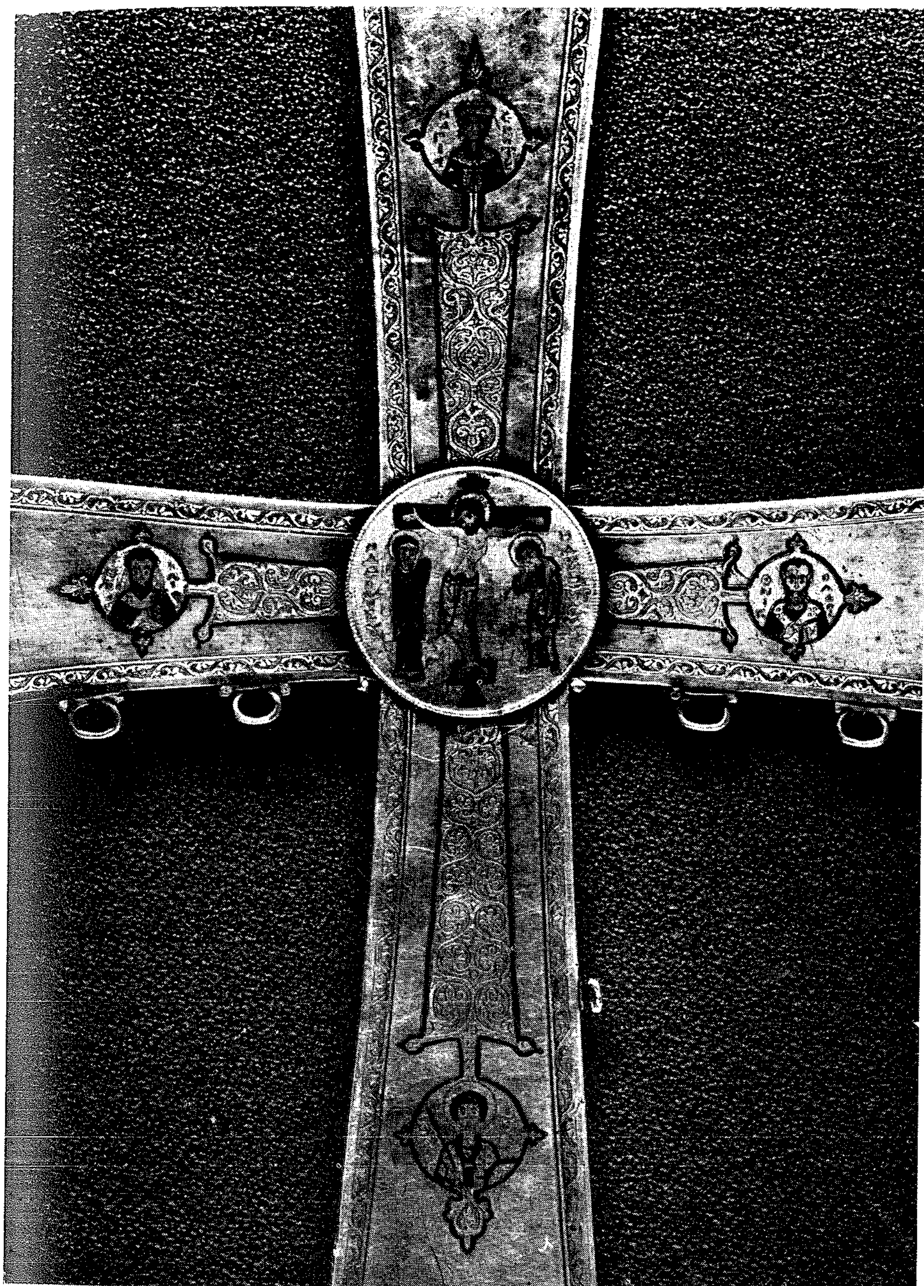


*Табл. 9. Внутренний крестик и медальон с Распятием на оборотной стороне креста*

Спасителе — длинный плат, свисающий справа углом. Плат — позолоченный, он проработан короткими параллельными линиями и разделительной полосой, украшенной точечками, кайма и узел — черненые. Черненой полосой выделен и позолоченный кресчатый нимб Христа, с кружочками. Волосы и борода проработаны гравированными волнистыми линиями.

Фигуры Богоматери и Иоанна представлены в трехчетвертном повороте. Слева изображена Мария с покровенными руками, протянутыми вперед в мольбе. Мафорий и стола Богоматери черненые с позолоченными каймами и подолом. Платок, виднеющийся из-под мафория, и сапожки также позолочены. Плащ Марии проработан широкими, равномерно вписанными треугольниками, стола — длинными, частыми линиями.

Фигура Иоанна — поменьше. Она представлена справа, в трехчетвертном повороте, с поднесенной к щеке правой рукой. Ноги его — одна в профиль, другая в фас. Иоанн облачен в черненый хитон с позолоченным клавом, украшенным точечками, и в позолоченный плащ с чернеными каймами. Разработка плаща дана отдельными геометрическими отрезками — то треугольниками, то длинными, то короткими линиями, выделяющими тот или иной объем, например, ноги Иоанна, или же навернутые на животе круги, напоминающие известные спиралевидные складки. Волосы Иоанна короткие, волнистые. Пояснительные надписи HΔE OOVCOV | HΔOV $\overset{н}{\widetilde{\mathrm{M}}}$POOV представлены вертикально, фланкируя фигуры.

Изображения святых воинов — св. Федора и св. Георгия (табл. 10, 11) (диаметр их медальонов равен 3 см) почти идентичны, за исключением некоторых расхождений в деталях. Оба воина представлены погрудно, их полуфигуры фронтальны, в правой руке они держат черненое копье, в левой — декорированный растительным орнаментом щит, позолоченный, окаймленный чернью; оба одеты в черненый плащ и позолоченную кольчугу — только у св. Георгия кольчуга обработана чешуйками, плащ же спускается лишь на левое плечо и имеет черненую ленту поперек груди, рукав наполовину черненый, манжет и нашивка позолоченные, у св. Федора же кольчуга состоит из мелких прямоугольничков, украшенных точечками, черненый плащ застегивается впереди фибулой, весь рукав позолоченный. Нашивка св. Федора украшена чешуйками, как кольчуга св. Георгия, а нашивка св. Георгия — прямоуглольниками, наподобие одеяния св. Федора. Проработка плащей святых, в основном, одинакова — ровные, частые, длинные складки, а также круги на рукаве св. Георгия. Лики, шея и руки изображений оставлены в серебре. Черты ликов и волосы переданы в одинаковой манере с той лишь разницей, что св. Георгий юн, а св. Федор изображен с бородой и усами. Пояснительные надписи располагаются по сторонам изображений — (А) ΦΕΩ | ΔΩΡΟC (А) ΓΕΩ | ΡΓΙΩC.

Сцена Благовещения заключена в медальон, диаметр которого равен 3,5 см. (табл. 12). Она представлена стоящей справа Богоматерью и благовествующим ангелом слева. Между фигурами помещена поясняющая композицию надпись О ХЕРТ̃ІСМО(С), определяющая центральную ось композиции. Несколько акцентированная размером Богоматерь изображена в трехчетвертном повороте, чуть поддавшаяся вперед, с изящным жестом поднесенной к груди правой руки, раскрытой ладонью обращенной к зрителю, в левой руке ее — веретено. Она стоит перед троном без спинки, с резными ножками, напоминающими эмалевый трон из композиции Богоматери с младенцем на лицевой стороне креста. Сидение и подиум трона позолочены и выделены черненым контуром. Их украшением является простой ромбовидный рисунок. Подушка целиком черненая.

Благовествующий ангел подходит к Богоматери слева. Он изображен в движении — ноги его широко расставлены — одна в фас, другая выше, в профиль, шея вытянута, правое плечо с крылом, очерченным жирным контуром и проработанным позолоченными чешуйками и длинными черneными перьями, вынесено вперед; десница архангела обращена к Богоматери, в левой руке его — жезл, исполненный чернью.

Лики изображений имеют мягкий круглый овал, широко раскрытые глаза с круглыми темными зрачками наделены особым теплом и выразительностью.

Одеяния Богоматери и архангела трактованы в той же манере, что и одежда фигур из сцены Распятия. Гармоничное сочетание позолоты и черни придает им определенное колористическое звучание. Хитон архангела, стола Богоматери, проработаная длинными гравированными линиями, а также покрывающая голову часть мафория, из-под которого виднеется позолоченный платок, черненые. Плащи фигур — позолоченные. Они, как и плащ Иоанна из Распятия, делятся жирными черными контурами на отдельные геометрические отрезки, проработанные равномерным ритмом линий, складывающихся в различные узоры, например, грушеобразный рисунок на бедре правой ноги архангела, или спиральный завиток, нарочито отмечающий его колено, или еще круговое описание линий, следующих течению одежд Богоматери и архангела. Отдельным объемом дан конец узлом завязывающегося плаща архангела, также очерченного чернью.



*Табл. 10. Медальон с изображением св. Федора*

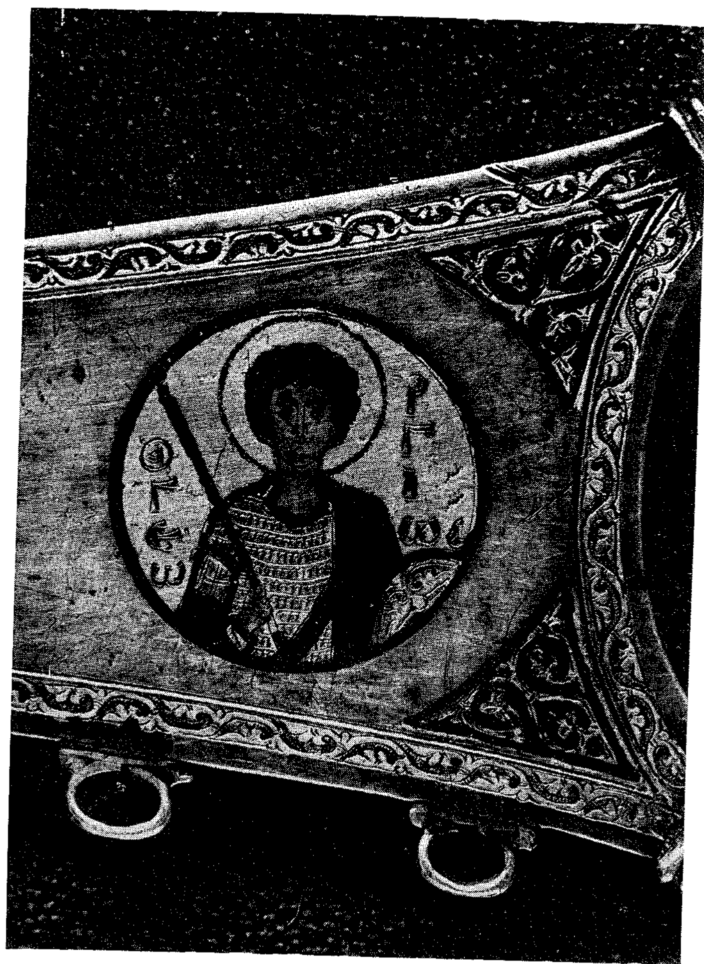


*Табл. 11. Медальон с изображением св. Георгия*

Медальон с Воздвижением креста примыкает непосредственно к завершающему ручку креста сегменту, своей верхней частью врезающемуся в его плоскость и воспринимающемуся как почва, или вернее, холм, на котором возвышается крест (табл. 13). По обе стороны от него изображены Константин и Елена, руками охватывающие его чуть ниже горизонтального тябла. Крест занимает строго центральное положение, во всю высоту медальона и, прорывая его окружность, находит продолжение в столбик представленной надписи — Η ΥΨΟCΙϹ, т. е. Воздвижение. И крест, и надпись исполнены чернью.

Фигуры Константина и Елены представлены во весь рост, в легком повороте к центру. Константин изображен справа от креста, с позолоченным свитком в руке. Правая отставленная нога его разрывает ободок медальона, левая же, как и правая нога Елены, пересечена верхней частью сегмента. По другую сторону креста изображена Елена с поднесенной к груди левой рукой. Фигуры облачены в царские одеяния, исполненные чернью и украшенные позолоченными лоронами, манжетами, подолами, а у Елены еще торакием, декорированным орнаментом вписанного в круги трилистника, аналогичным мотиву внутреннего крестика. Позолочены и сапожки царской пары, а также ее низкие прямоугольные короны, из-под которых видны короткие волосы Константина, обработанные гравированными линиями, и покрывало Елены, исполненное чернью. Контурная линия корон и точечный ободок окружающих их нимбов также выведен чернью. Лорон и корона Константина украшены кружочками, вписанными в прямоугольник, у Елены же они отмечены только кружочками, так же, как и манжеты, окаймляющие широкий треугольный раскрой ее рукава; подолы обоих изображений декорированы лиственным побегом, у Константина более сложным, перекликающимся с орнаментом краев креста. Одеяние Константина обработано птичками, перекинутый же через левую руку позолоченный конец его лорона — частыми тонкими линиями.

Лики Константина и Елены с полным круглым овалом, переданы в той же манере, что и другие, исполненные чернью изображения креста. Поясняющие фигуры позолоченные надписи вертикально фланкируют изображения: (A) ΚΟΝϹΤΑΝΤΗΝΟϚ; Η ΑΓΗΑ ΕΛΕΝΙ.

К сожалению, Мацхваришский крест до сих пор не был предметом специального изучения, хотя в научный обиход он был введен уже с конца прошлого столетия. Возможно, это объясняется и тем, что он был труднодоступен для исследователей. Первые упоминания памятника ограничивались кратким сведением о нем и его надписи (А. И. Стоянов, И. В. Помяловский, А. В. Никитский, который впервые разобрал надпись, А. Грегуар,

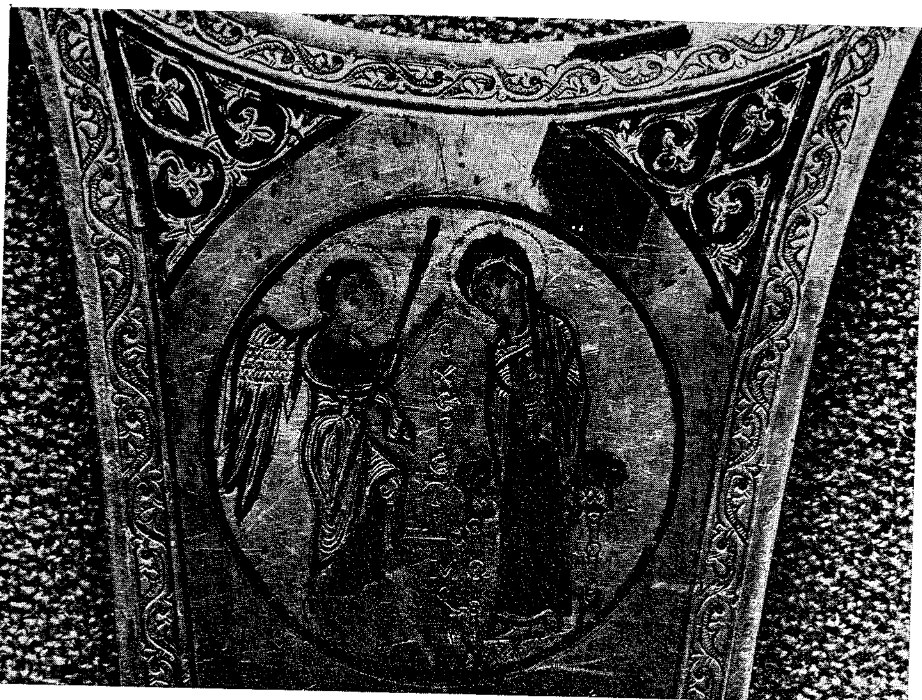


*Табл. 12. Медальон со сценой Благовещения*

внесший коррективы в чтение А. В. Никитского).[2] Позднее, Т. С. Каухчишвили в книге »Греческие надписи Грузии« отводит соответствующее местое го палеографии.[3] Коротко касаются креста: Н. П. Кондаков в своем фундаментальном исследовании о византийских эмалях, а также в другом труде, посвященном иконографии Богоматери;[4] А. П. Смирнов — в докладе о медном выносном креста XI—XII вв. из Новогородского музея, сделанном им в 1925 г. и опубликованном в 1975 г. А. В. Банк с ценными примечаниями;[5] А. В. Банк — в работе, посвященной трем византийским крестам из Женевского музея, в которой Мацхваришский крест привлекается как параллель к однотипным памятникам отмеченного времени;[6] К. Г. Мачабели — при рассмотрении художественных ценностей из сокоровищницы Сванети.[7]

Более подробно останавливаются на Мацхваришском кресте его первый издатель П. С. Уварова[8] и Е. С. Такайшвили.[9] Оба они дают довольно развернутое описание памятника, а Е. С. Такайшвили — еще последовательный текст надписи с прочтением проф. А. Грегуара.

Все авторы, касающиеся Мацхваришского креста, определяют его как высокохудожественный образец средневековного византийского искусства, который, по справедливому замечанию А. В. Банк, является одним из утонченнейших произведений среди памятников подобного рода. Некоторые из них ограничивают и время исполнения памятника — так например, Н. П. Кондаков датирует его XII веком (в труде »Иконография Богоматери«), в то время, как А. П. Смирнов и А. В. Банк относят его к XI веку. Датировка же креста, предложенная П. С. Уваровой, не совсем ясна: начиная описание памятника, она считает его лучшим византийским произведением XII века, а заканчивая его, заключает, что »крест представляет в высшей степени ценный памятник византийского искусства XI столетия«. Нет сомнений, что здесь мы имеем дело с опечаткой. Но так или иначе именно эта последняя дата Мацхваришского креста и была приписана некоторыми авторами П. С. Уваровой (примечательно, што А. П. Смирнов принимает за выставленную ею дату XI—XII века). И если отмеченные авторы дают ориентировочную датировку Мацхваришского креста, то другие — Е. С. Такайшвили, Т. С. Каухчишвили и К. Г. Мачабели оставляют этот вопрос открытым, так как совершенно правомерно считают, что без углубленного стилистического анализа не может быть и речи о какой-либо конкретной дате произведения.

Таким образом, атрибуция памятника до сих пор не определена. Правда, византийское происхождение креста ни в ком из исследователей не вызывает сомнений, но оно требует своего подтверждения, а время его исполнения — четко аргументированного уточнения.

[2] А. И. Стоянов, *Путешествие по Сванетии*, 1874 г.: Записки КОИРГО, кн. X, вып. II, Тифлис 1876, с. 389; И. В. Помяловский, *Сборник греческих и латинских надписей Кавказа*, С.-Петербург, 1881, с. 45; Е. С. Такайшвили, *Археологическая экспедиция в Лечхум-Сванетию* 1910 *г.*, Париж 1937 (на груз. яз.), с. 353.

[3] Т. С. Каухчишвили, *Греческие надписи Грузии*, Тбилиси 1951, с. 32—36.

[4] Н. П. Кондаков, *История и памятники византийской эмали*, С.-Петербург 1892, с. 166; Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, т. II, Петроград 1915, с. 349.

[5] А. П. Смирнов, *Выносной чеканный крест греческой работы XI—XII веков*, Древнерусское искусство, Москва 1975, с. 32—38.

[6] A. Bank, B. Bouvier, I. Djurić, L. Bouras, *Etudes sur les croix byzantines du Musée d'art et d'histoire de Genève*, Genava, n. s., XXVIII, 1980, c. 100—101, табл. 3.

[7] К. Г. Мачабели, *Из сокровищницы Сванети*, Тбилиси 1982, с. 177.

[8] П. С. Уварова, *Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию*, МАК, X, Москва 1904, с. 91—93, табл. XXIV, XXV.

[9] Е. С. Такайшвили, *ук. соч.*, с. 353.

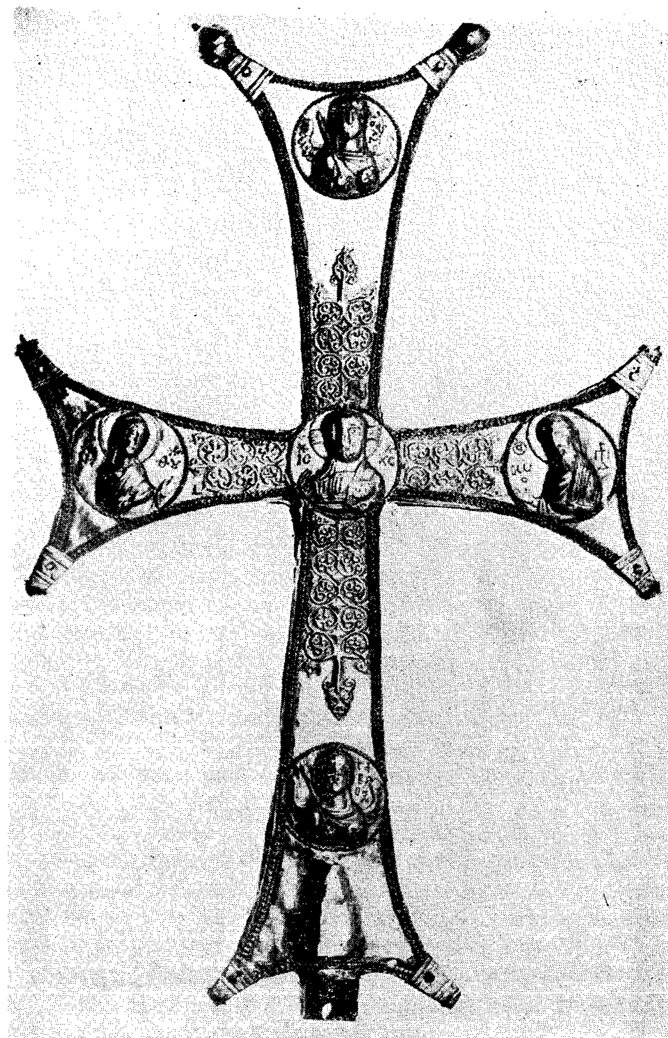


*Табл. 14. Выносной крест (Женева, Музей истории и искусства AD 2560)*

*Табл. 13. Медальон с композицией Воздвижения креста Константином и Еленой*



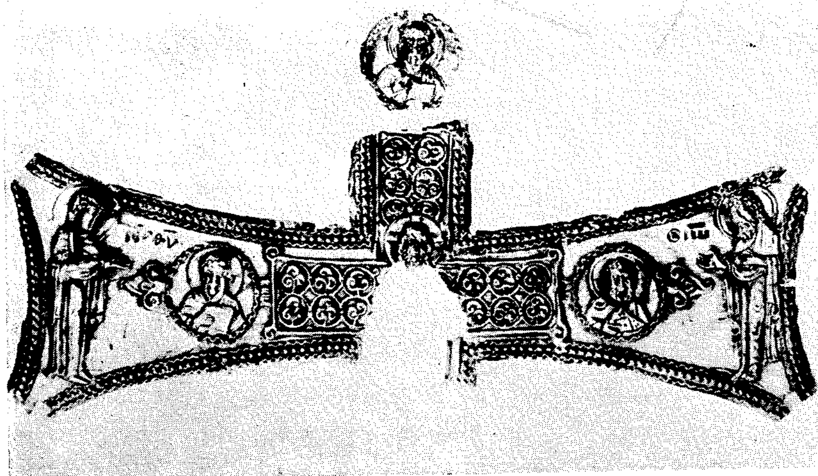
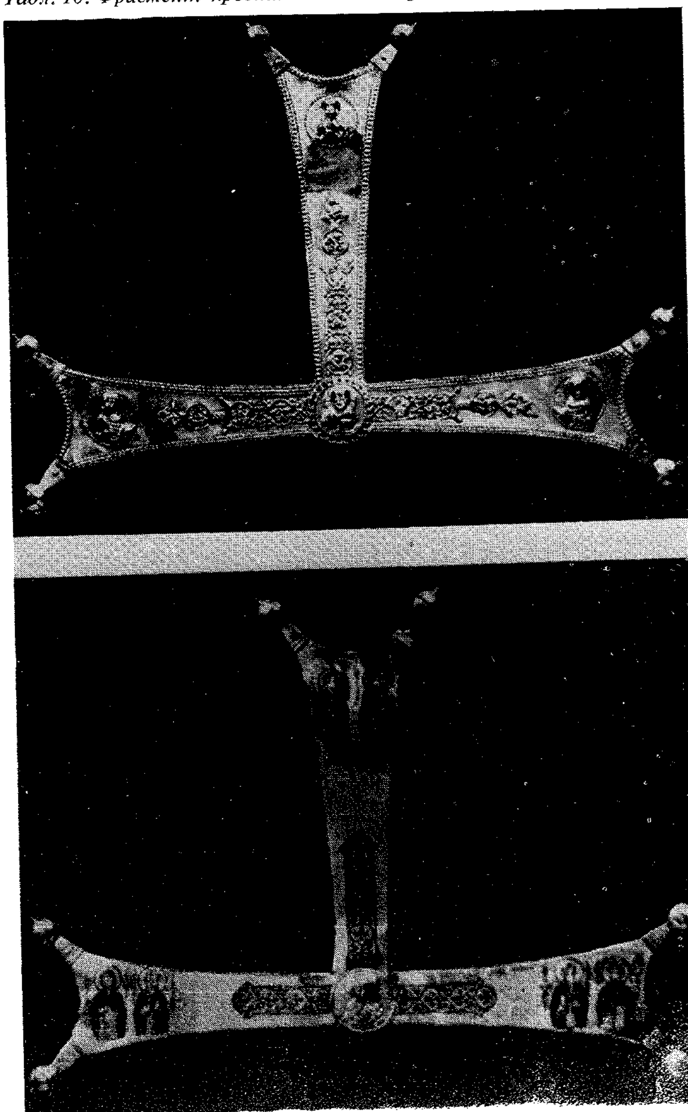


*Табл. 15. Фрагмент креста из коллекции Думбартон Окса*

Рассмотрение памятника естественно начинать с пространной надписи, помещенной на лицевой стороне креста, в которой упоминаются определенные лица — монах и игумен Косма и иеромонах Иоанн. Однако конкретное установление этих личностей не удается в виду невозможности их ограничения временем и местом происхождения. И мы вполне согласны с замечанием А. В. Банк, что монах Иоанн Мацхваришского креста или священник Иоанн близкого ему Адрианопольского креста не должен быть отождествлен с реальными персонажами.[10] Можно назвать целый ряд примеров из разных областей средневекового искусства, в которых имеются аналогичные упоминания. Фигурирует священник Иоанн и в надписи еще одного выносного креста типа Мацхваришского — сирийского серебряного креста, датируемого намного более ранним временем VI—VII вв.[11]

*Табл. 16. Фрагмент креста из Кливлендского музея*



Таким образом, упомянутые в мацхваришской надписи лица не могут определить дату креста. Остальные же греческие надписи его отмечены обычными для византийской орфографии чертами, которые недостаточны для уточнения времени исполнения памятника.[12] Единственное, что можно заключить из надписи ручки креста, что этот памятник должен относиться к церкви, посвященной Богоматери, с чем, очевидно, связывается и акцентировка богородичной темы в иконографии креста. Обращение к Богоматери содержит и вышеупомянутый сирийский крест VI—VII вв., что также указывает на посвящение памятника церкви во имя нее.

Иконографическое построение Мацхваришского креста строго продумано. Центральным изображением лицевой его стороны является Деисус (табл. 1). Эта композиция встречается и на других средневековых выносных крестах, относящихся к византийскому искусству: крест из музеев Женевы (табл. 14) и Новгорода, из Лавры св. Афанасия на Афонской Горе, а также фрагменты крестов из коллекции Думбартон Окса и Кливлендского музея (табл. 15, 16[1], 17).[13] По мнению Л. Бура, Деисус представлен также и на Адрианопольском кресте.[14] Правда, основные его компоненты здесь на самом деле имеются — и Христос-Пантократор, и Богоматерь, и Иоанн Креститель, но их расположение и разобщенность вносят сомнение в возможность их объединения в подобную композицию. Так например, медальон с полуфигурой Иоанна, венчающий один из углов вертикального тябла Адрианопольского креста не вяжется с более крупными и выделенными изображениями Спасителя и Богоматери, которым отведено основное поле этого рукава. Нам кажется более приемлемым усматривать в программе Адрианопольского креста идею Вознесения Христа и его Второго Пришествия по аналогии с трактовкой О. Демуса алтарной композиции в Чефалу, в которой расположенная под изображением Христа-Пантократора Богоматерь-Оранта, являющаяся частью этой программы, служит символом триумфа над врагами.[15] В композицию обоих памятников входят также изображения архангелов. И если согласиться с мнением А. Грабара о том, что выносные кресты, возглавлявшие процессии, могли заменять своего рода портативный алтарь,[16] то и Адрианопольский крест мог вполне позаимствовать и отмеченную выше идею алтарной композиции, символика которой прекрасно согласуется с функцией подобных памятников.

На Мацхваришском кресте мы определенно имеем дело с композицией Моления, хотя и здесь позы Богоматери-Оранты и Иоанна en face, находящие большое сходство с адрианопольскими, необычны для Деисуса (табл. 1). Здесь они располагаются в один ряд со Спасителем, по обе стороны от него и увязываются с ним направленным к нему взглядом. В данном случае Богоматерь и Иоанн, представленные не в позе моления, а en face могут рассматриваться как составные части Деисуса, тип которого перекликается с противизантийской иконографией мозаики собора св. Екатерины на Синае

---

[10] А. Bank . . . , *op. cit.*, с. 102.

[11] M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquites in the Dumbarton Oaks Collection*, v. I, Washington 1962, с. 19, табл. XVIII, N. 14.

[12] Т. С. Каухчишвили, *Греческие надписи Грузии*, Тбилиси 1951, с. 33, 36.

[13] A. Bank . . . , *op. cit.*, табл. I; А. П. Смирнов, *ук. соч.*, с. 30, 41, табл. на с. 29; A. Grabar, *La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos*, Cahiers archéologiques XIX (Paris 1969) c. 100, табл. I; M. C. Ross. *op. cit.*, v. I, c. 27, N 24, табл. XXII.

[14] L. Bouras, *The Cross of Adrianople*, Athens 1979, c. 22.

[15] O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, c. 309.

[16] A. Grabar, *op. cit.*, c. 112.

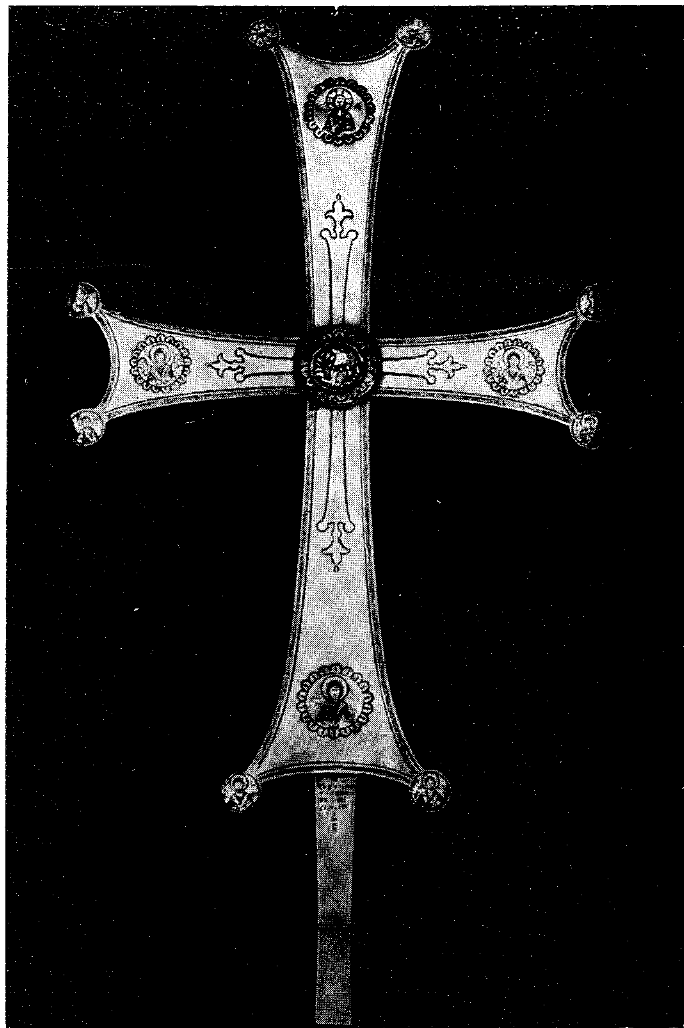


Табл. 17. Адрианопольский крест (лицевая сторона)

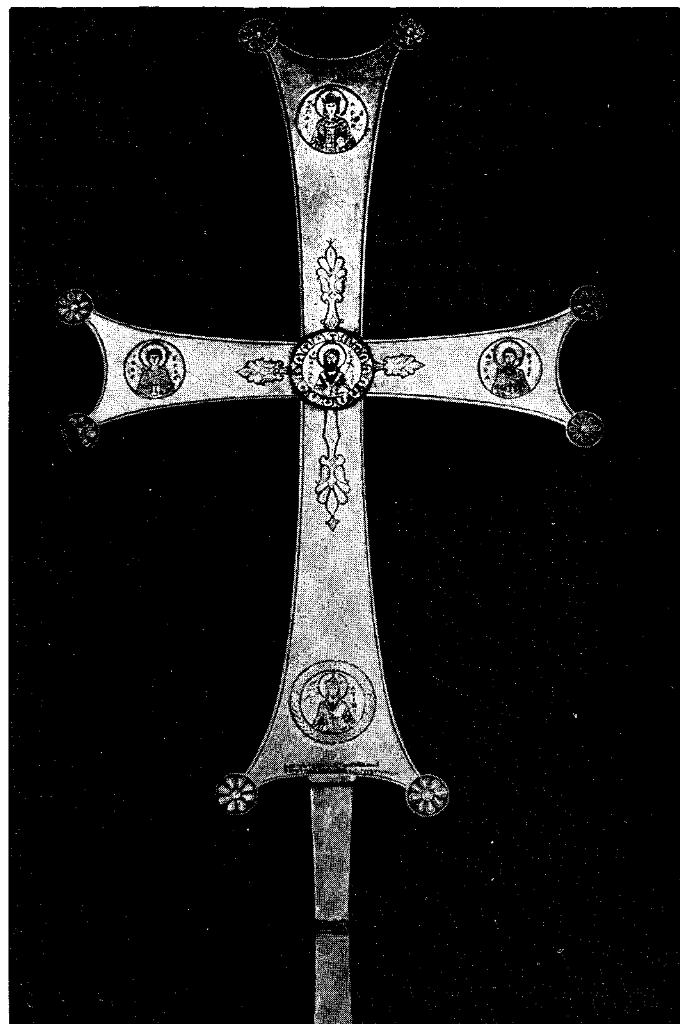


Табл. 18. Адрианопольский крест (оборотная сторона)

(VI в.).[17] Выбор архаизирующего извода композиции Деисуса на Мацхваришском кресте был, очевидно, подсказан мастеру определенными художественными задачами — его стремлением к фронтальной передаче всех лицевых изображений креста, подчеркивающей строго репрезентативный характер этого построения.

Другая, особо выделенная композиция на кресте представлена восседающей на троне Богоматерью с младенцем, которую Н. П. Кондаков датирует XII в. и относит к Кипрско-Печерскому типу Богоматери (табл. 8).[18] Изображение Богоматери с младенцем на троне является исключительным фактом на средневековых выносных крестах.[19] Другое дело — изображение Одигитрии, стоящей во весь рост или ее полуфигуры, которое встречается на некоторых выносных крестах, в основном, на их обороте (Лапскальдский и Гелатский кресты, крест Маривальт Цирквалели).[20] Из выносных крестов, содержащих изображение Одигитрии на лицевой стороне креста, можно назвать крест из Цаиши с полуфигурой Богоматери с младенцем в нижнем медальоне и крест из Брили (Грузия, нач. XI в.), на нижнем тябле которого представлена стоящая во весь рост Одигитрия.[21] Аналогий же к торжественной композиции восседающей на троне Богоматери с младенцем, изображенной на Мацхваришском выносном кресте, мы не знаем. В редком иконографическом изводе дана здесь позиция и самой Богоматери. Она обеими руками придерживает за плечи прямо сидящего на ее коленях Христа. Такое положение рук Богоматери отмечается в погрудных изображениях миниатюры Хлудовской псалтыри,[22] печати патрикия Иоанна (X в.), с также в замке северного купола внутреннего нарфика Кахрие-Джами в Константинополе — поза Богоматери здесь, по мнению Н. П. Кондакова, дает возможность Марии, придерживая Христа, как можно торжественнее представить его приходящим к Нему на поклонение.[23]

---

[17] В мозаике триумфальной арки собора св. Екатерины на Синае К. Вейцман и Й. Мысливец видят предформу, зародыш композиции Деисуса, хотя для К. Весселя это чисто небесное изображение, не содержащее и намека на нее. Аналогичным типом Деисуса может считаться и изображение энкаустической иконы св. Петра (VII в.). С синайским иконографическим изводом Деисуса связывает Н. Тьерри каппадокийскую композицию в Карлик килиссе (нач. XI в.), в которой она усматривает изображения Богоматери и Иоанна en face — см. *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, v. I, Stuttgart 1966, c. 1180—1181; Й. Мысливец, *Происхождение »Деисуса«*, сб. »Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа«, Москва 1973, с. 60; K. Weitzmann, *Mount Sinai's Holy Treasures*, National Geographic, January, 1964, c. 112, ил. на с. 113; N. Thierry, *A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce), Les programmes absidaux à trois registres avec Deïsis, en Cappadoce et en Géorgie*, Зограф No 5 (Београд 1974) c. 20.

[18] Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, т. II, Петроград 1915, с. 349.

[19] Восседающий на троне Христос тоже довольно редко представлен на выносных — он изображен на двух процессионных бронзовых крестах из Женевы (АД 2404, АД 2541) и на выносном кресте X—XI вв. из Цаиши (Грузия). Гораздо больше этих изображений на предалтарных крестах (Цюрми, Иели, Пари, Пхотрер) — см. M. Lazović, N. Dürr, H. Durand, C. Houriet et F. Schweizer, *Objects byzantins de la collection du Musée d'art et d'histoire*, Genava, t. XXV (1977) c. 35, 36, N 23, 24; A. Bank . . . , *op. cit.*, c. 107—109, рис. 9; Г. Н. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, Тбилиси, 1959, с. 612—613, ф. 5, 6, 329, 346—348.

[20] Г. Н. Чубинашвили, *ук. соч.*, ф. 367, 372, 374.

[21] Г. Н. Чубинашвили, *ук. соч.*, ф. 85.

[22] М. В. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, Москва 1977, табл. 65.

[23] Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, т. II, Петроград 1915, с. 131, 343, рис. 53, 193.

Деисус и торжественно восседающая на троне Богоматерь с младенцем — эти две репрезентативные композиции лицевой стороны креста, носят символический характер: в первой отражено заступничество перед Спасителем за грехи человеческие, в другой же — вера и надежда на Спасение. Помещенный на верхнем тябле креста медальон с архангелом Михаилом может быть соотнесен и к Деисусу, и к Богоматери с младенцем на троне, напоминая композиции на аналогичные темы, осложенные, правда, изображениями двух архангелов. Иконографию лицевой стороны креста довершают погрудные изображения евангелистов, часто встречающиеся на окончаниях рукавов креста.

Сцены оборотной стороны Мацхваришского креста представляют композиции Благовещения, Распятия и Воздвижения креста Константином и Еленой (табл. 2). Из них только Распятие является обычной для выносных крестов композицией, другие же нарративны есцены, по мнению М. Росса и Э. Кицингера, нехарактерны для византийских крестов. Они считают, что такиес цены, за исключением отдельных редких произведений из византийской сферы, более часты вне нее, например, в Грузии.[24] Однако все приведенные Э. Кицингером грузинские примеры являются образцами совсем другого рода крестов, т. е. предалтарных. Что же касается грузинских выносных крестов, то они также не содержат иной, чем Распятие, повествовательной сцены, помещенной, как обычно, на лицевой стороне креста.[25]

Исходя из этого, наличие таких композиций как Благовещение и Воздвижение креста на Мацхваришском памятнике, вызывает особый интерес к нему. Параллельно к сцене Благовещения можно назвать всего лишь один пример — изображение на фрагментевизанти йского серебряного креста XI—XII вв., из коллекции Думбартон Окса,[26] которое, по нашему мнению, и определяет этот фрагмент как оборотную сторону креста (лицевая, очевидно, должна была содержать более обычные для подобных памятников композиции Деисуса или Распятия).

Воздвижение креста не имеет аналогий на выносных крестах, хотя отдельные погрудные изображения Константина и Елены представлены в медальонах оборотной стороны т. н. Адрианопольского креста (табл. 18). Эта сцена связывается непосредственно с оформлением реликвариев, с которым, по мнению Л. Бура, находят определенные ассоциации и вышеуказанные медальоны.[27]

Все три сцены оборотной стороны Мацхваришского креста следуют обычным византийским иконографическим схемам. В Благовещении Богоматерь стоит перед троном справа, архитектура отсутствует; она держит в левой руке пряжу, правую же с раскрытой ладонью подносит к груди — жест, характерный для византийского искусства XI—XII (табл. 12). К тому же периоду можно отнести и позу ангела, подходящего слева, в широком шаге, имитирующем бег.[28] Фигура Богоматери несколько превосходит по размерам ангела, что в определенной мере служит подчеркиванию богородичной темы креста.

Иконографическая схема Распятия дана в сокращенном виде и состоит из трех персонажей — пригвожденного к кресту Христа, Богоматери (справа от него) и Иоанна Евангелиста (слева) (табл. 9).

Третья композиция, получившая распространение в средневековом византийском искусстве, представляет сцену о нахождении св. Креста и его водружении на Голгофе императором Константином и его матерью Еленой (табл. 13). Самые разные версии о нахождении Честного креста связывают это событие с именем св. Елены, сын которой, по предположению Л. Рео, появляется в этой композиции скорее по ассоциации с ней.[29] Следует отметить, что Константин здесь изображен со свитком в правой руке — так же представлен он в чеканной сцене византийской ставротеки из церкви Лагурка в Верхней Сванети, дата которой пока точно не установлена, но ориентировочно определена X—XII вв.

Помещение композиции Воздвижения креста вместе с Распятием на Мацхваришском памятнике кажется вполне закономерным по аналогии с византийскими ставротеками, в которых такое сочетание сцен довольно часто начиная с X века; более того, иногда, по замечанию А. Фролова, в композицию с Константином и Еленой вводятся такие элементы, которые позаимствованы непосредственно из сцены Распятия — аллегории солнца и луны, или же бюсты плачущих ангелов.[30]

Сцены оборотной стороны Мацхваришского креста размещены на одной вертикали и раскрывают основную ее символику: Благовещение иллюстрирует весть о появлении на земле Мессии, который через страдание и смерть — Распятие — приходит к Воскрешению, тем самым одерживая победу над Смертью.

Этот триумф и торжество Христа над его крестной смертью находит полное выражение в сцене Воздвижения креста, напоминающего по форме крест Распятия.[31]

Остальные изображения оборотной стороны Мацхваришского креста определенным образом связываются с ее основной иконографической схемой: прославленные на Востоке святые воины Георгий и Федор и менее популярный Никита — все трое представленные с копьем и щитом, как вдохновители победы и защитники веры, великомученица св. Екатерина с мученической короной на голове и с крестом в руке, напоминающие об ее происхождении и страданиях за веру, один из великих чудотворцев св. Николай, изображенный, как обычно, с благословляющей десницей и с евангелием в левой руке и, наконец, пророк Илья, не столь часто встречающийся в византийском искусстве, который может ассоциироваться с Вознесением Ильи, более того, с Вознесением Христа и тем самым с его торжеством над Смертью.

Таким образом, вся иконографическая программа Мацхваришского креста как нельзя лучше раскрывает основное назначение памятника, как выносного креста, являющегося, в первую очередь, символом покровительства и силы. Выносные кресты, имеющие огромное воздействие на окружающих, носили при всех значительных событиях духовной и светской жизни страны и, особенно, при военных походах. Поэтому неудивительно, что такие кресты отличаются особой пышностью их оформления. Дополнительным украшением некоторых из них служило подвешивание цепей и привесок, что придавало им еще большее величие и торжественность. Следы подобного убранства видим мы на бронзовых процессионных крестах из сокровищницы монастыря св. Екатерины на Синае и из коллекции Думбартон Окса, на которых сохранились лишь петли для подвешивания.[32] Определенно ве-

---

24 M. C. Ross, *op cit.*, v. I, c. 26; R. Jenkins and E. Kitzinger, *A Cross of Michael Cerularius*, DOP, N 21 (Washington 1967) c. 244, прим. 7.

25 О грузинских выносных крестах см. Г. Н. Чубинашвили, *ук. соч.*, с. 54—90, 161—179, 612—614; Т. А. Сакварелидзе, *Из истории грузинского чеканного искусства XII века*, Тбилиси 1980.

26 M. C. Ross, *op. cit.*, v. I, c. 26—27, табл. XXII, N 23.

27 L. Bouras, *op. cit.*, c. 25, рис. 23, 24.

28 Об иконографии Благовещения см. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1960, c. 68—70, 87.

29 Об иконографии святых Константина и Елены см. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3, v. 2, c. 633—635; A. Frolow, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris 1965, c. 217—225.

30 A. Frolow, *op. cit.*, c. 217.

31 Здесь речь идет о форме этого креста в противоположность крестам с двойными перекладинами, часто изображенными на ставротеках, представляющих Константина и Елену; отличается он и от креста, представленного в аналогичной сцене на нагрудном крестике Хахульского триптиха, заканчивающемся трилистником и имеющем особое основание — он, по мнению Ш. Я. Амиранашвили, представляет не тот крест, на котором был распят Христос, а новый, водруженный Константином и Еленой на Голгофе — см. Ch. Amiranachvili, *Les émaux de Géorgie*, Paris 1962, c. 104, табл. на с. 105.

32 K. Weitzmann, *op. cit.*, c. 123; M. C. Ross, *op. cit.*, v. I, c. 59, N 68.

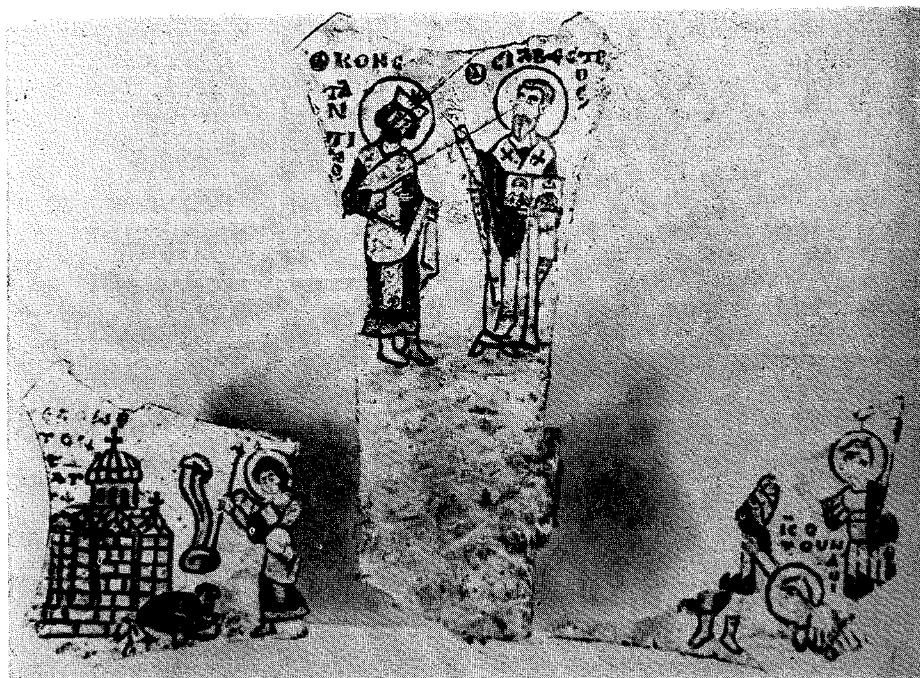


*Табл. 19. Фрагменты креста Керулария*

лик эффект украшений серебряного креста из Лавры с поздними висячими крестиками, заменяющими, по предположению А. Грабара, жемчуга или цветные камни,[33] или же креста, изображенного в византийской рукописи Григория Назианзина, gr. 510 (Парижская Национальная Библиотека).[34] Петельки для подвешивания украшений имеются и на средневековом выносном кресте из Новгородского музея,[35] причем не только на торцах горизонтальных рукавов креста, но и на нижнем его тябле, что находит прямую параллель с Мацхваришским крестом, сохранившим также одну боковую петлю.

Процессионные кресты, типа Мацхваришского, известны среди памятников византийского мира начиная с креста Юстина II. Подобный тип креста с расширяющимися концами и »слезинками« на углах видим мы и в черненых изображениях ранних серебряных блюд, например, блюда VII в., хранящиеся в коллекции Думбартон Окса.[36] Особое распространение такие процессионные кресты получают с X века и сближаются с крестами, воспроизведенными в рукописях и произведениях слоновой кости определенного периода. Правда, отдельные детали этих памятников варьируются, но общая форма и принцип построения их един: расширящиеся к концу рукава, то со слабым, то с сильным выгибом, удлиненное нижнее тябло, углы рукавов, отмеченные декоративными элементами в виде медальонов, шишек »дынеобразной« формы или еще рельефных пальметок, ручка, суживающаяся книзу и часто снабженная надписью.

Крест из Мацхвариши характеризуется следующими чертами: элегантные пропорции, несколько удлиненное нижнее тябло, сильная выкружка рукавов, рельефные украшения »дынеобразной« формы, ручка, заканчивающаяся язычком, с пространной черненой надписью (табл. 1, 2). По общим пропорциям он сближается с целым рядом памятников, датируемых X—XIII вв.: с т. н. Адрианопольским крестом, хранимым в музее Бенаки (Афины), с крестом-реликварием в Женевском музее истории и искусства (АД 3062) (табл. 17, 18), с фрагментами крестов из Кливлендского музея, а также из коллекции Думбартон Окса, общие объемы которых можно реконструировать (табл. 16, 15).[37] Особая элегантность Мацхваришского креста выявляется при сравнении его с упомянутым выше бронзовым процессионным крестом X в. из коллекции Думбартон Окса с укороченными пропорциями и широкими полями рукавов[38]. И даже выносной крест из Женевы (АД 2560),[39] во многом сближающийся с Мацхваришским (табл. 14), не обладает той стройностью и изяществом, какими отмечен крест из Сванети. Кроме того, оба эти памятника отличны друг от друга еще и по характеру контурной линии и выкружки их рукавов. Если на выносном кресте из Женевы (АД 2560) линия, отмечающая контур рукавов, резко разлетается к их углам, на Мацхваришском — она плавна и спокойна, как и на других приведенных выше памятниках; сама же дуга, заканчивающая рукава, меннее крута, чем на Мацхваришском. Сравнительно слабее выражена дуга рукавов на фрагментах крестов из Думбартон Окса — на серебряном кресте с Благовещением, а также на т. н. кресте Керулария (табл. 19). Мацхваришский крест характеризуется сильной выкружной рукавов, вытянутостью и подчеркнутостью их углов, усиленных еще и продолговатыми шишками, помещенными на их концах. В этом отношении Мацхваришский крест более всего сближается с Кливлендским (табл. 1, 16). »Дынеобразные« шишки, подобные мацхваришским и кливлендским, имеются и на бронзовом процессионном кресте X в., но на нем они сообразно другому храктеру линий креста читаются несколько иначе. На Адрианопольском же кресте вытянутые углы рукавов зрительно воспринимаются более сокращенно из-за округлости медальонов, помещенных на их концах (табл. 17).

Все отмеченные нюансы Мацхваришского креста уточняют его форму с отдельными ее деталями, которые характерны для памятников этого типа, распространенных с X в. по XIII в., а также подчеркивают утонченность его контура.[40]

Оформление Мацхваришского креста не ограничивается обычным для выносных крестов его типа украшением чеканкой, гравировкой и чернью; в нем применена еще и богатая декорировка перегородчатой эмалью, что придает убору креста особую красочность и роскошь.[41]

Мацхваришский крест (табл. 1) украшен по контуру орнаментом наподобие других памятников его типа — процессионных крестов из Женевы (АД 2404, АД 2560), Адрианопольского креста, фрагментов из Кливлендского музея и коллекции Думбартон Окса, причем, как и некоторые из них, с обеих сторон: с лицевой — крест обведен жгутообразным орнаментом, проявляющим полное сходство с таковым Адрианопольского

---

[33] A. Grabar, *op. cit.*, с. 104, рис. 1, 2.

[34] Рисунок креста в парижской рукописи gr. 510 вспроизведен у П. С. Уварсвсй: П. С. Уварова, *ук. соч.*, с. 91, рис. 22.

[35] А. П. Смирнов, *ук. соч.*, с. 32, табл. на с. 28. В послесловии к статье А. П. Смирнова А. В. Банк уточняет датировку, предложенную автором в заглавии, предлагая доказательства, склоняющие к исполнению новогородского креста в середине XI века. Нам кажется совершенно точной и убедительной приведенная А. В. Банк параллель к нему — крест, хранящийся в Лавре св. Афанасия на Афоне, спубликованный А. Грабаром — см. *Древнерусское искусство*, Москва 1975, с. 40—44, табл. на с. 41—42.

[36] M. C. Ross, *op. cit.*, v. I, c. 21, табл. XIX, N 16.

[37] A. Bank . . . , *op. cit.*, c. 102—103, 106, рис. 4, 5, 6; M. C Ross, *op. cit.*, v. I, табл. XXII, N 24; R. Jenkins and E. Kitzinger *op. cit.*, c. 241.

[38] M. Росс считает, что брснзовые кресты подобного типа должны были быть изготовлены по образцу аналогичных серебряных крестов — M. C. Ross, *op. cit.*, v. I, c. 59.

[39] M. Lazović . . . , *op. cit.*, c. 27—30, No 16, табл на с. 28—29; A. Bank . . . *op. cit.*, табл. 1, 2.

[40] Различий в контурах формы грузинских выносных крестов мельком касается Г. Н. Чубинашвили на примере сравнения Мартвильского и Ишханского крестов — см. Г. Н. Чубинашвили, *ук. соч.*, с. 60, ф. 57, 388.

[41] Правда, известны выносные кресты с эмалевыми изображениями, но они — другого типа: это — кресты с завершающими их рукава медальонами, причем на некоторых из них эмалевые изображения пригнаны позднее. Примерами таких крестов являются крест с грузинской надписью, хранящийся ныне в Гамбурге, пропавший крест из Никорцминда (Грузия) и др. — см. Н. П. Кондаков, *Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии*, С.-Петербург 1890, с. 58—60, рис. 33; МАК, IV, Москва 1894, с. 136—137, табл. XLIX; K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst von V bis XIII Jahrhundert*, 1967, c. 188—191, табл. 61.

креста, с оборотной — гравированным побегом волнистого стебля с полулистом в каждом изгибе, напоминающим контурное оформление Ишханского креста (табл. 14, 17, 16¹, 15).

При передаче декоративной выразительности Мацхваришского креста особое место отводится внутренним крестикам, украшающим центр обеих его сторон (табл. 3, 9). Подобное решение имеем мы и на отмеченных выше выносных крестах. На лицевой стороне процессионных крестов из Женевы (АД 2404, АД 2560) и Кливлендского музея внутренние крестики не заключены в очерчивающие их контуры (табл. 14, 16), а самим орнаментом складываются в крест, то несколько грубо заполняя всю ширину поля рукавов (АД 2560), то более вырисовываясь в изящном рисунке (Кливлендский крест), на обороте же Адрианопольского креста он воспринимается скорее как украшение центрального медальона (табл. 18). На Мацхваришском кресте внутренние крестики четко очерчены, крестик же лицевой стороны обведен еще двойной контурной линией, из которых одна, внешняя — зернистая. По форме этот последний, по справедливому замечанию А. П. Смирнова, сближает с выносным крестом из Новгородского музея.[42] Крестики Мацхваришского памятника являются с одной стороны, сложным декоративным убором, а с другой — тектоническим стержнем креста. Такие четко выделенные крестики, столь же элегантные, как и Мацхваришские, видим мы на лицевой стороне Адрианопольского креста и на обороте креста из Кливлендского музея — оба строго очерченные черненой линией, но не осложненные медальонами, а на Адрианопольском крестике — и без орнамента. По сравнению с ними, внутренний крест на вышеупомянутом фрагменте из коллекции Думбартон Окса кажется более тяжелым и укороченным (табл. 15), насколько дает право судить горизонтальный рукав креста; он хоть и четко очерчен, но заполняет всю ширину поля рукавов и, правда, по форме и пропорциям явно разнится с Мацхваришским, но в то же время имеет много общего с ним: например, орнаментальное поле, кружки на углах рукавов, соединенные отрезками медальоны с изображениями евангелистов[43] и трехлистные украшения. Кстати, подобные элементы видим мы и на крестиках Адрианополского креста (обе его стороны), на фрагментах из Кливлендского музея и того креста из коллекции Думбартон Окса (табл. 17, 18, 16¹), на котором дано изображение св. Николая.[44] Что касается орнаментов внутренних крестиков Мацхваришского креста (табл. 3, 9), то они представляют мотивы, чрезвычайно распространенные в византийском средневековом искусстве малых форм, начиная с X века — городчатый орнамент на лицевом крестике, известный еще со времен Лимбургской ставротеки (X в.), а также пятилистники, помещенные в двойные завитки и гранатовые цветки, увязывающиеся друг с другом кругами. Орнамент в виде завитков с пятилепестковыми цветками, близкий мацхваришскому, встречается на византийских реликвариях, окладах и миниатюрах XI—XII вв.: реликварии из собрания Эрмитажа, из сокровищницы Сан-Джованни в Латеране, из Маастрихта, оклад из сокровищницы Сан-Марко в Венеции, миниатюра Евангелия в Парижской Национальной Библиотеке (Suppl. gr. 27) и др.[45] Имеется он и на ставротеке из церкви Лагурка. Реликварии из Эрмитажа и Латерана, а также оклад из сокровищницы Сан-Марко содержат кресты, рукава которых сплошь покрыты однотипными орнаментами, напоминающими мацхваришский крестик· Так например, крест реликвария из Эрмитажа, датируемый А. Банк II пол. XI в., заполнен орнаментом, состоящим из двойного завитка с пятилепестковыми цветками, переходящими к центру в один более крупный, как это мы имеем на нижнем тябле мацхваришского крестика. Однако характер их исполнения несколько разнится друг от друга. В эрмитажном крестике орнамент размещен более широко и свободно, здесь он полнее и сочнее, на Мацхваришском же — он более сжат, рафинированно сух и отмечен выделением отдельных четких звеньев, что в определенной мере отдаляет указанный мотив мацхваришского крестика от произведений XI в. (табл. 9). В этом отношении он более всего подходит к орнаменту серебряных крестов из Кливлендского музея и коллекции Думбартон Окса (табл. 16, 15).[46]

Соответствующие параллели можно найти и к чеканным обрамлениям эмалевых изображений Мацхваришского креста, а также их имитации в эмали на центральном медальоне Христа — Адрианопольский и Кливлендский кресты, серебряный медальон с бюстом Христа из коллекции Думбартон Окса (табл. 1, 17, 16¹), датируемый М. Россом XIII в.[47]

Аналогии вызывает и черненая надпись на ручке Мацхваришского креста (табл. 1, 17), которая перекликается с таковой на Адрианопольском даже в такой детали, как вертикальное начертание завершающего текст слова »аминь«.

В оформление Мацхваришского креста входят еще дополнительные украшения по углам, которых нет в указанных крестах его круга — орнаментальные треугольники, эмалевые на лицевой стороне и черненые на обороте.

Таким образом, декоративное убранство Мацхваришского креста отличается таким богатством оформления, каким не обладает ни один другой из известных нам памятников этого типа. И несмотря на это, он не производит впечатления перегруженности, излишней пышности — он сдержанно-наряден и торжественен, он тектоничен и строг с четко продуманными декоративными элементами, деликатно украшающими его. Все композиционное построение креста рассчитано на полное равновесие частей, на подчеркивание главных осей, на ритмичное чередование больших и малых объемов, на взаимосвязь отдельных частей, создающих единое гармоничное целое с выделенными в нем смысловыми акцентами.

Эмалевые изображения, по всей вероятности, с самого начала украшали лицевую сторону Мацхваришского креста и были изготовлены специально для него (табл. I). Поэтому время их исполнения должно быть одновременно созданию всего памятника и ограничивается XI—XII вв. На самом деле, именно на этот период указывают отмечающиеся в них общие моменты — многочисленные и тонкие перегородки, описание черт ликов с удлиненным тонким носом, богатая цветовая гамма, переданная разными оттенками синего, красным, белым, желтым, зеленым, светло-каштановым, горящим — для волос и более темным — для других деталей, большой одухотворенностью и эмоциональностью образов. Однако некоторые отдельные детали, такие, как слишком тонкая нить золотых перегородок, местами зигзагообразный свободный росчерк складок, зубчики рукавов, напоминающие одеяния изображений на кресте Дагмар (XII в.), нос с трехлопастными ноздрями, а также повышенная эмоциональная напряженность образов, сближающая их с медальонами крестообразной ставротеки из Виши Брода (Пражский Кремль), Ставело-триптиха (Нью-Йорк, Библиотека Пирпонта Моргана), датируемых I пол. XII в., связывают мацхваришские эмали

[42] А. П. Смирнов, *ук. соч.*, с. 32, табл. на с. 28.

[43] Изображения на концах внутреннего крестика на фрагменте из коллекции Думбартон Окса должны были представлять, очевидно, евангелистов.

[44] M. C. Ross, *op. cit.*, v. I, c. 25—26, табл. XXII, No 22.

[45] А. В. Банк, *Византийские серебряные изделия XI—XII вв. в собрании Эрмитажа*, Византийский Временник, т. XIII (Москва 1958) с. 211—221, рис. 4, 7, 10, 12; A. Frolow, *op. cit.*, рис. 47.

[46] M. C. Ross, *op. cit.*, v. I, табл. XXII, No 24.

[47] M. C. Ross, *op. cit.*, v. I, c. 28, табл. XXII, No 25.



*Табл. 20. Медальон с изображением Христа (Цаленджихская икона)*

скороее всего с основными установками эмальерного искусства именно XII в.[48] К тому же, из огромного числа перегородчатых эмалей XI—XII вв. самой близкой параллелью к ним являются медальоны Цаленджихской иконы (табл. 20), хранящиеся в Государственном музее искусств Грузии (Тбилиси) которые также относятся к I пол. XII в.[49] Общие временные признаки Мацхваришского и Цаленджихского памятников неоспоримы. Они сказываются и в описании ликов, и в обработке одеяний, и в сдержанном колорите, и в большой эмоциональной выразительности образов. Сходство проявляется и в других более частных деталях — резкий овал ликов, выделяющих скулы, например, в изображениях Христа или Иоанна Крестителя и подчеркнуто округлый — для более нежных ликов Богоматери, младенца, архангела на Мацхваришском кресте и юных святых — на Цаленджихском, губы — кармин, переданные птичкой, выразительный излом пурпурных бровей. Особым родством отмечены медальоны Христа-Пантократора на обоих памятниках. Однако при всем этом мацхваришские и цаленджихские эмали разнятся друг от друга, прежде всего, по духу их исполнения. И если в цаленджихских изображениях, переданных не с такой четкой отточенностью, как мацхваришские, есть определенная взволнованность, »человеческая« мягкость, и даже грусть, то во внешне сдержанных, даже строгих образах креста — больше внутренней напряженности и духовной силы. Христос-Пантократор Мацхваришского креста — это властитель, демиург, цаленджихский же образ полон печали о судьбах людских (табл. 4, 20). Достоинством отмечена и юная Богоматерь с младенцем (табл. 8), представленная фронтально, в строгой позиции, акцентированной ритмом подчеркнутых овалов лиц Марии и Христа. Отличия мацхваришских и цаленджихских образов должны быть обьяснены разными установками византийского и грузинского мастеров в создании своего духовного идеала.

Мацхваришские изображения разнятся от цаленджихских и по уровню их исполнения. Они выделяются рафинированностью образов, четким и аккуратным выписыванием черт ликов, узких кистей розовато-желтых рук с более темными длинными пальцами, тонкостью золотых перегородок, эффектом глубокого синего, полупрозрачной изумрудно-зеленой и пурпурной эмали, особенно светло-каштанового оттенка этой последней, излучающего мягкий свет, большим звучанием желтого тона в одеянии младенца Христа, выделяющегося на фоне темно-пурпурного мафория Богоматери.

Датировка мацхваришских эмалей требует еще их сопоставления с произведениями XI в., так как некоторые исследователи относят украшенный этими эмалями крест именно к этому периоду. Ввиду того, что византийские эмали XI в. прямых аналогий к мацхваришским изображениям не дают, их следовало бы сравнить с таким характерными памятниками этого времени, датировка которых не вызывает сомнений, а уровень мастерства их столь же высок, что и мацхваришского. Возьмем, к примеру, эмали корон Константина Мономаха и св. Стефана,[50] пластины Хахульского триптиха, составляющие композицию Деисуса, а одну, представляющую Михаила Дуку Парапинака и его супругу Марию.[51] Если сравнить однородные изображения, хотя бы Христа-Пантократора, всех этих произведений и Мацхваришского креста, то сразу же становится ясным, что они определенно разнятся друг от друга. Нервная беспокойная линия овала мацхваришского лика, четко выделяющая скулы, резкая изогнутость темных бровей, зубчатый контур волос, отмеченных тонкими линиями прядей, контрастное сопоставление ослепительной белизны глазных яблок и больших круглых темно-пурпурных зрачков, что создает напряженно-экзальтированный взгляд изображений, противопоставляется более спокойному и выдержанному облику Христа на отмеченных пластинах, с плавными переходами контурной линии, с общим обьемом гладких волос, с ровной дугой тонких бровей, узким носом, заканчивающимся треугольником, с мелкими зрачками маленьких продолговатых глаз. Отлична и обработка одеяний этих изображений, складки-перегородки которых на пластинах уложены в характерный для времени узор »елочкой« или же просто четкими параллельными складками, в то время, как на Мацхваришском кресте они распределены несколько свободнее, хотя строгий ритм и здесь, в основном, соблюден. Таким образом, исполнение мацхваришских изображений отмежевывает их от отмеченных пластин, составляющих одну стилистическую группу и приближает их, как это мы видели выше, к кругу памятников I пол. XII в. Декоративные эмалевые элементы Мацхваришского креста — городчатый орнамент, украшающий внутренний крестик, а также треугольные орнаментальные пластинки в углах рукавов креста, со вписанными в сердечки цветками, не противоречат такому определению этих эмалей, так как подобные мотивы не имеют строго ограниченных верхних границ ни во времени и ни в месте их исполнения.

Оборотная сторона Мацхваришского креста исполнена в технике черни (табл. 2), близкой перегородчатым эмалям.[52] Такие изображения довольно распространены на крестах подобного типа: Адрианопольский, датируемый X в.,[53] Женевский, который считается исполненным в Малой Азии, по столичным образцам, очевидно, в XI в.,[54] т. н. крест Керулария — заказ патри-

---

[48] K. Wessel, *op. cit.*, c. 187, N 59, табл. 59b; M. C. Chytil et A. Friedl, *Les émaux byzantins de la croix dite Zaviš du couvent de Vyšši Brod en Bohême*, L'art byzantin chez les Slaves, II, Paris 1932, c. 395—412; K. Wessel, *op. cit.*, c. 155—159, табл. 47c, c. 165—166, табл. 50 b—e; J. Brodsky, *Le groupe du triptyque du Stavelot: notes sur un atelier mosan et sur les rapports avec Saint-Denis*, Cahiers de civilisation médiévale X[e]—XIII[e] s., XXI[e] année, N. 2, 1979, c. 103, рис. I.

[49] Ch. Amiranachvili, *op. cit.*, c. 74—75; Л. Хускивадзе, *Грузинские эмали*, Тбилиси 1981, с. 121, табл. XXVII — XXIX.

[50] K. Wessel, *op. cit.*, c. 98—106, табл. 32 а, д, с. 113—117 табл. 37а—е.

[51] Ch. Amiranachvili, *op. cit.*, c. 100—103.

[52] О технике черни — см. M. Rosenberg, *Niello*, Frankfurt am Main 1924, c. 1—3.

[53] По мнению Л. Бурас, Адрианопольский крест изготовлен в имперской мастерской Константинополя в конце X в. и, отождествляя упомянутого в надписи Сисиния с патриархом императора Василия II, ставшего им в 996 г. и умершего в 998 г., считает, что крест исполнен по его заказу. А. Банк несколько расширяет хронологические границы исполнения памятника до конца XI в. Нам кажется, что изображение Адрианопольского креста по удлиненным пропорциям фигур, ликов, носа, по их общему духу в целом напоминают эмали, украшающие чашу X в. из сокровищницы Сан Марко, что еще раз подтверждает предложенную Л. Бурас датировку креста указанным временем — L. Bouras, *op. cit.*, c. 27—28; A. Bank. . ., *op. cit.*, c. 101; K. Wessel, *op. cit.*, 73—74, табл. 19.

[54] M. Lazović . . ., *op. cit.*, c. 27—30, N 16; A. Bank . . ., *op. cit.*, c. 97—104, табл. 1,2.

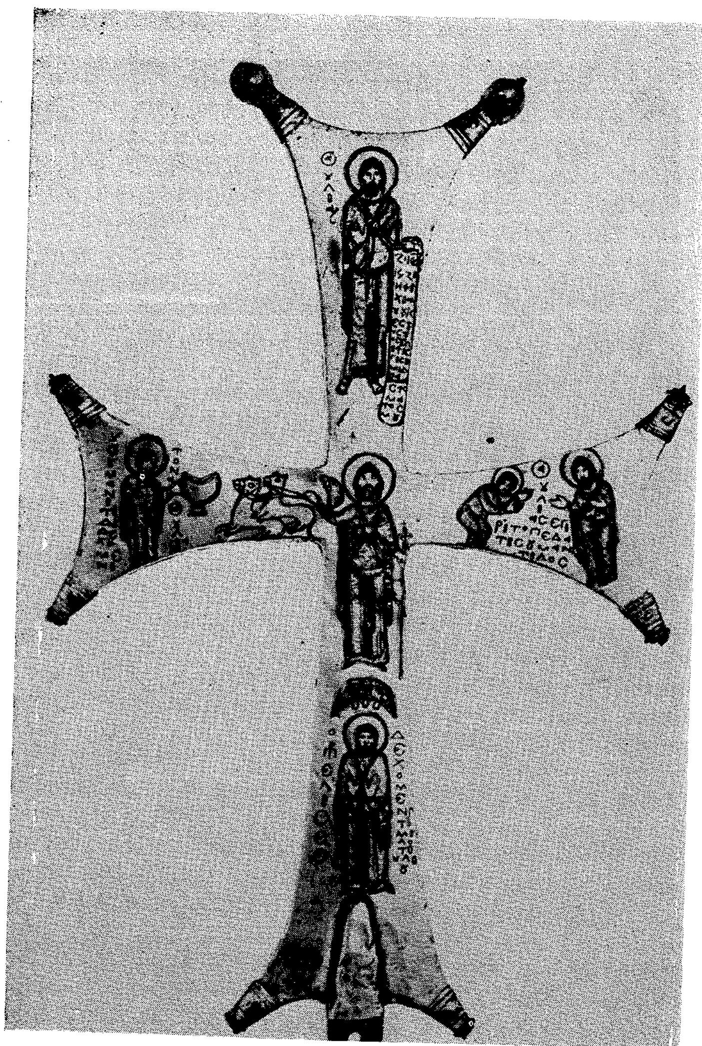


*Табл. 21. Выносной крест (Женева, Музей истории и искусства, AD 2560)*

выделяет прямую и полукругом очерченный живот с пупком, выделенным густой черненой точкой; линии, подчеркивающие грудь, выведены неаккуратно, соски — черненые (табл. 22).

Лики мацхваришских изображений отмечены более нежным, мягким овалом (табл. 10, 12, 19, 23), тонким носом — в фас он узкий с еле заметными ноздрями, в профиль он передан одной легкой линией, выводящей изящную форму в противоположность той, которую мы имеем, например, в сходной форме, представленной на кресте Керулария — или огрубленной другой параллельной линией, или шарообразной, как в случае с Иисусом Навином. Они наделены той одухотворенностью, которую не найти в изображениях указанных выше крестов. Лики Адрианопольского креста, например, или креста Керулария с косящими взглядами продолговатых глаз и толстыми прямыми бровями исполенны какой-то грубой застылости.

Мацхваришский крест выделяется от остальных интересующих нас памятников и манерой нанесения черни. Правда, применение сочетающихся с позолотой больших нерасчлененных плоскостей с отдельными очерченными чернью деталями на изображениях Мацхваришского креста, креста Керулария и фрагмента с Распятием из коллекции Думбартон Окса одинаково, однако эффект от них определенно различен. Мастерство исполнения памятника из Сванети проявляется в ритмичном сочетании тонких и жирных черненых линий, в гармонии и равновесии темных и светлых пятен, в легкости и мягкости письма.

Датировка исполненных чернью изображений Мацхваришского креста, безусловно, должна связываться со временем создания его эмалей. Одновременность его черненых и эмалевых изображений подтверждается, в первую очередь, необыкновенным сходством их отдельных образов, одинаковой обработкой черт ликов — расширенные глаза с темными зрачками, излучающими мягкий свет, извилистые черные брови, тонкий нос с трехлопастными ноздрями, губы-птичкой, общий духовный облик, отмеченный повышенной эмоциональностью (сравни, например, святых Георгия и Федора с эмалевыми изображениями Христа или Иоанна Предтечи) (табл. 10, 11, 4, 6). Их обьединяет также и общий высокий уровень их исполнения. Таким образом, черненые изображения по аналогии с эмалями должны определяться I пол. XII в. С другой стороны, в них самих четче, чем в эмалевых, проявляются тенденции этого времени: бóльшая измельченность форм, изящество фигур с их подвижным и эластичным контуром, некоторая свобода пространственного фона, в котором изображения как бы »дышат«, легкость построения, общая эмоциональная настроенность образов и отдельные моменты, касающиеся разработки одежд и композиций, на которых следует остановиться.

Особого внимания заслуживает обработка одежд в черненых изображениях Мацхваришского креста — плащи архангела Гавриила и Богоматери из сцены Благовещения, Иоанна Евангелиста и плат распятого Христа (табл. 12, 9). Эти одеяния решены по принципу их разделения на определенные геометрические отрезки, которые подчеркивают отдельные обьемы, очерченные жирными черневыми контурами, например, бедро архангела, его колено, отмеченное спиралью, ноги Иоанна и Гавриила и т. д. Разработка геометрических отрезков дана четким ритмом кругообразных или круглящихся линий, создающих разные узоры. Подобный прием исполнения одежд характерен для византийских перегородчатых эмалей XII—XIII вв., например, на пластинах с Христовыми Праздниками из Пала д' Оро, датируемых I пол. XII в., или на византиинзирующем кресте из Козенца, относимом к нач. XIII в.[59] Но если в изо-

арха Михаила Керулария, изготовленный в 1057 г.[55] и родственный ему фрагмент серебряного креста с Распятием того же времени,[56] оба из коллекции Думбартон Окса, а также Кливлендский крест датировка которого по имеющимся фотографиям для нас исключена (табл. 17, 18, 21, 19, 22, 16²).[57] Эти изображения обычно характеризуются грубостью исполнения, как справедливо отмечает А. В. Банк, и даже в тех случаях, когда они происходят из придворных мастерских.[58] Мацхваришский крест явно выделяется среди всех них своей чрезвычайно рафинированной манерой исполнения (табл. 2). Помещенные в строго очерченные медальоны мацхваришские изображения более изящны, гибки и хрупки, руки тонки, позы более раскованы. По сравнению с ними, изображения Адрианопольского креста удлинены и грубы, Женевского — »блочны« и застылы, креста Керулария — приземисты с чуть увеличенными головами, и строго в своей репрезентации, а также несколько тяжелы — на фрагменте креста с Распятием. Изящество и тонкость проработки фигур Мацхваришского креста противопоставляется бóльшей массивности и обобщенности форм в изображениях вышеназванных крестов.

Деликатна и разработка голого тела Христа в сцене Распятия Мацхваришского креста: ребра и треугольник втянутого живота проработаны тонкой аккуратной гравировкой, соски очерчены нежными кружочками, без заполнения, что придает рисунку определенную легкость (табл. 9). На изображении Распятого в композиции фрагмента из Думбартон Окса — жирная черненая линия

---

55 R. Jenkins, E. Kitzinger, *op. cit.*, c. 235—249, рис. 1, 2, 6, 8.
56 M. C. Ross, *op. cit.*, v. I, c. 27—28, N 24, табл. XXII; R. Jenkins, E. Kitzinger, *op. cit*,. c. 235, 244, рис. 9
57 A. Bank . . . , *op. cit.*, c. 102-103, рис. 5.
58 A. Bank . . . , *op. cit.*, c. 100.

59 K. Wessel, *op. cit.*, c. 150, 153, табл. 46 p—s, t, u; c. 182, табл. 56b.

бражениях пластин из Пала д' Оро одеяния в целом тесно связаны с отдельными частями тела фигур, мягко облегая их, то на кресте из Козенца они более отвлеченны, схематизированы и имеют чисто декоративный эффект. Одеяния мацхваришских изображений ближе к разработке одежд на пластинах из Пала д' Оро, только строгость геометрической системы в них смягчена применением больших черненых плоскостей, отмеченных живописной мягкостью.

Примечателен и принцип оживления строгих и симметричных в своей основе композиций Мацхваришского креста. Так например, в сцене с Константином и Еленой классическое спокойствие несколько нарушается вынесением креста за границы медальона и незначительным разрывом линии обрамления чуть выдвинутой вперед ногой (табл. 13). Композиция Благовещения передана с лиризмом и эмоцией, отмечающейся и в ликах фигур, и в их позах — чуть поддавшейся вперед Богоматери и в сдержанном порыве архангела Гавриила, представленного в широком шаге, с несколько необычно посаженной головой (табл. 12).

С бо́льшим эмоциональным накалом исполнена сцена Распятия (табл. 9). Ее экспрессия выражена как в позе Христа — пригвожденные к кресту руки его свисают, голова склонена на правое плечо, бок сильно выпирает влево, бедро и колени вынесены вправо, ступни прямо прибиты к подставке, так и в контуре голого тела, подчеркивающего сильные его изгибы, в очерчивающей линии острого конца плата, углом устремленного вправо. Эмоциональны и позы изящных фигур Богоматери и Иоанна: Мария протягивает к Христу покровенные плащем руки, Иоанн Евангелист же в скорби прижимает руку к щеке. Их лики отмечены особой выразительностью. По сравнению с ними, фигуры Марии и Иоанна в сцене Распятия на фрагменте креста из коллекции Думбартон Окса (табл. 22), представленные в одинаковых позах, и фигура Христа, несмотря на подчеркивание некоторого изгиба его тела, кажутся более спокойными и грузными, а их грубоватые лики лишены соответствующей экспрессии. Тенденции, намечающиеся в сцене Мацхваришского Распятия, можно найти в таких изображениях XII в., которые украшают миниатюры Cod. gr. 550 из Парижской Национальной Библиотеки,[60] кодекс 93 из Национальной Библиотеки Греции,[61] Гелатский четвероглав (215 v.) и II Джручское евангелие (75 v.), хранящиеся в Институте рукописей им. К. Кекелидзе АН ГССР (Тбилиси).

Для определения верхней границы в датировке мацхваришской сцены Распятия следовало бы сравнить ее с аналогичной композицией креста из Козенца, проявляющей с ней определенную близость. Однако композиция креста Козенца драматична, фигура же Христа, разработка его голого тела, резко выделенная икра левой ноги, плат, оттянутый вниз острый его угол отмечены нарочитостью и декоративностью форм. По сравнению с ней экспрессия мацхваришской сцены несколько смягчена, поза Христа — более гармонична и изящна.

Черты, отмеченные в черненых изображениях Мацхваришского креста, датируют его I пол. XII в. Черненые сцены, относимые к более раннему периоду, конкретнее к XI в., такие, как на вышеуказанных крестах из Женевского музея и коллекции Думбартон Окса, стилистически отличны от мацхваришских. Изображения, их, представленные прямо, без обособляющих их рамок, более строги и весомы, чем изящные, исполненные определенной легкости фигуры Мацхваришского креста. Их строгая репрезентация противопоставляется той мягкой лиричности, или экспрессивной напряженности, которым наделены мацхваришские образы.

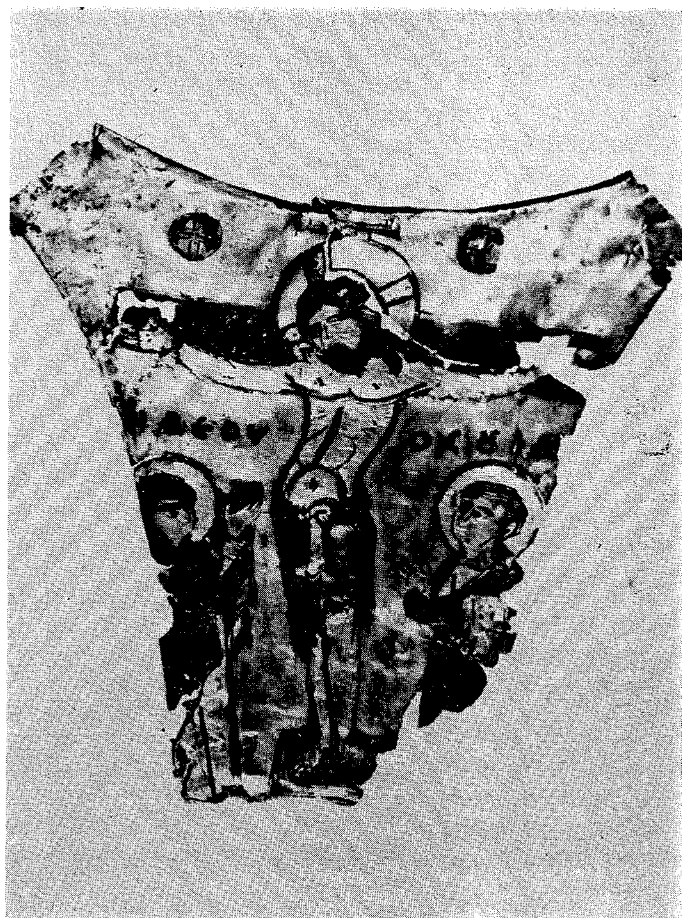


*Табл. 22. Фрагмент креста с изображением Распятия из коллекции Думбартон Окса*

Исполненные чернью мацхваришские изображения разнятся также от произведений X в. Мы не говорим уже о таких образцах указанного времени, как малый серебряный крест Романа II и Василия II из коллекции Думбартон Окса, а также медальон из Уолтерс Арт Галлери, происходящие из одной и той же мастерской и датируемые приблизительно между 960—963 гг.,[62] условная манера которых как бы быстрого наброска совершенно отлична от тщательной обработки утонченных мацхваришских образов. Даже Адрианопольский крест, проявляющий некоторые общие с мацхваришским черты, определенно разнится от него по стилистическим установкам его черненых изображений. Выделенные в строго очерченные медальоны аналогично мацхваришским они отличаются от них и по пропорциям их фигур, и по ликам, и по описанию их черт и по проработке одежд, и по характеру их духовного облика, и по манере наложения черни. Сравним для примера полуфигуры одних и тех же святых, представленных на обоих крестах: св. Георгия и св. Федора (табл. 10, 11, 23). На Мацхваришском кресте они заполняют всю высоту медальона и даны с несколько более широким разворотом, подчеркнутым отведением в сторону щита святого. Изображение кажется точно пригнанным к выделенному для него картинному полю. Вынесенное вправо копье созвучно отведенному влево щиту, что создает равновесие частей. Пропорции святых гармоничны, сами медальоны более компактны. По сравнению с ними аналогичные изображения Адрианопольского креста вытянуты, головы кажутся меньше, а нимбы — определенно больше. Однако при всей удлиненности адрианопольских

---

[60] G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, New Jersey 1969, c. 242, N 27 рис. 398.

[61] A. Marava-Chatzinicolaou, Ch. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*, Athens 1978, рис. 654.

[62] M. C. Ross, *An Emperors Gift and Notes on Byzantines Silver Jewelry of the Middle Period*, The Journal of the Walters Art Gallery, Baltimore (1956—57) c. 24, 26, рис. 1, 2; M. C. Ross, *Catalogue*, v. II, Washington 1965, c. 73, 74, N 97, табл. LI, LII.





*Табл. 23. Адрианопольский крест — св. Георгий, св. Федор*

полуфигур им все-таки не удается заполнить всю высоту медальона. Различны и лики сравниваемых изображений. У св. Георгия, представленного на Мацхваришском кресте, четкий круглый овал, на Адрианопольском — более грубый и одутловатый. Подвижному же контуру лика св. Федора на первом памятнике противопоставляется застывший абрис лика святого — на втором. Правда, волосы, усы и бороды изображений хоть и даны в обоих крестах общим обьемом, но в каждом отдельном случае разработаны по-разному: в адрианопольских ликах они как бы наложены плоско и заключены в жесткие рамки малоподвижной линии, в мацхваришских — их контур описан единой волнистой линией, настолько эластичной и облегающей формы, что способствует выявлению естественной фактуры, мягкости волос. Даже при передаче такой детали, как курчавость волос св. Георгия сказывается уже отмеченная живописная манера мацхваришского мастера в противоположность адрианопольскому с его графически-декоративной разработкой волос, их разделением на отдельные кудри. Различия того же порядка наблюдаются и при сопоставлении одеяний в изображениях обоих крестов. На Мацхваришском кресте мы имеем сочетание большой нерасчлененной черненой плоскости плаща святых воинов и четко проработанных декоративными чешуями позолоченных плоскостей их панцыря и щита. В адрианопольских изображениях черненые пятна раздроблены, они сочетаются вперемежку с позолоченными плоскостями, причем графическая декоративность складок отдельными зубчатыми обьемами представлена аналогично курчавым волосам св. Георгия. Их разработка носит характер условности. Совершенно различны и описания ликов на указанных крестах. Продолговатым глазам, обозначенным точечкой — зрачком адрианопольских изображений противопоставляются глаза округлой формы, почти целиком заполненные круглыми чернеными зрачками мацхваришских, коротким толстым дугообразным бровям — извилистые, темные брови, удлиненному тонкому носу — сравнительно укороченный, прямой дуге губ — губы-птичкой. Большая напряженность и экспрессия мацхваришских изображений также отличает их от лишенных духовной выразительности образов Адрианопольского креста.

Сравнительно-художественный анализ Мацхваришского креста, его лицевой и оборотной стороны, склоняют нас к его датировке началом XII в. (табл. 1, 2). По общей системе декора, по свободной компоновке его частей, по строгссти, уравновешенности и сдержанности общего композиционного построения Мацхваришский крест все еще связан с традициями искусства предыдущего времени, по первому же впечатлению становясь в ряд выносных крестов, относящихся к этому периоду. Но по разработке отдельных изображений и сцен он явно отмежевывается от произведений XI в., являя собой пример рафинированного, изящного искусства, отмеченного несколько более выраженной эмоциональностью. Это начало нового процесса, который, однако, не уводит к искусству конца XII в. — начала XIII в., как об этом свидетельствует и параллельный материал. Вот почему мы позволили себе определенным образом ограничить атрибуцию памятника.

Итак, Мацхваришский крест представляет собой византийское произведение нач. XII века, исполненное, вне всякого сомнения, в столичной мастерской.[63] Он производит огромное впечатление богатством убора, разнообразием его технического исполнения (чеканка, гравировка, перегородчатая эмаль и чернь), утонченным мастерством и колористическим эффектом блестящих эмалевых красок, бархатисто-темных черненых пятен, сочетающихся с деликатным мерцанием позолоты, сквозь которую просвечивает благородный тон серебра. Являясь достойным украшением сванской сокровищницы, изобилующей высокохудожественными произведениями, Мацхваришский крест с полным правом должен быть причислен к мировым шедеврам средневекового искусства малых форм.

---

[63] Столичное происхождение Мацхваришского креста отмечено и А. В. Банк — см. A. Bank . . . , *op. cit.*, с. 101.

# Hagiographie peinte: trois exemples crétois

Svetlana Tomeković

En Crète, comme ailleurs, la vie et les exploits des saints s'intégrent progressivement dans le programme iconographique des églises. La date de la première moitié du 12e siècle, proposée pour le cycle de vie de saint Georges dans l'église sous son vocable à Kalamas,[1] correspond *grosso modo* au moment de la grande percée de ce type d'images dans la peinture murale byzantine. La prolifération, par la suite, de ce cycle en Crète[2] trouve également des parallèles en dehors de cette île. Mais, en même temps, l'hagiographie peinte crétoise offre des représentations moins habituelles (la vie de sainte Paraskevi)[3] ou même rares (la vie de sainte Pélagie la pénitente ou celle de saint Isidore de Chios).[4] Les cycles cités ornent des parois de trois églises datées par des inscriptions dédicatoires: Sainte-Pélagie à Apano Vianos de 1360,[5] Sainte-Paraskevi à Kitiros de 1372—73[6] et Saint-Isidore près de Kakodiki de 1420—21.[7]

Dans les trois cas il s'agit d'un petit édifice voûté, à une nef et une abside semi-circulaire. Un arc doubleau unique, qui s'arrête à la limite supérieure du premier registre, délimite le sanctuaire de la nef.[8] Le programme iconographique, sans être uniforme, présente des analogies évidentes excepté l'organisation de la première zone. Ainsi, sur l'arc triomphal figure soit la Philoxénie d'Abraham (Apano Vianos),[9] soit le Mandylion (Kitiros, Kakodiki); sur les piédroits sont placés, de haut en bas, l'Annonciation et les effigies de deux diacres. La conque absidale contient l'image en buste de la Vierge Blachernitissa (Apano Vianos, Kitiros) ou du Christ (Kakodiki)[10] et dans le premier registre de l'abside sont représentés quatre évêques officiant.[11] La voûte du bêma est partagée entre l'Ascension, placée à l'Est (Apano Vianos, Kitiros) et des scènes évangéliques, en deux (Kitiros) ou en trois registres (Apano Vianos), relatives à la Résurrection, l'Apparition du Christ ou encore à la Pentecôte.[12] L'arc doubleau unique est décoré de Hagioi Deka en buste (Apano Vianos)[13] ou de quatre prophètes en pied (Kitiros) ou encore de deux prophètes en haut et de deux saints en buste en bas (Kakodiki).

Le reste de la surface disponible de la voûte et de la paroi Sud est consacré en grande partie à l'Enfance du Christ.[14] Tandis qu'au second registre apparaissent des scènes de la vie du saint patron de l'église (Kitiros, Kakodiki).[15] Le tympan Ouest est le plus souvent occupé par une grande composition du Crucifiement (Apano Vianos, Kitiros)[16] qui fait disparaître le second registre, mis à part une zone étroite à Kitiros contenant l'inscription dédicatoire.[17] La partie Nord (voûte et le haut de la paroi) est consacrée aux scènes qui précèdent la Passion, à la Passion et à la Résurrection.[18] Le second registre abrite la suite, ou les seules scènes, du cycle hagiographique, interrompu sur la paroi Ouest.

*

* *

Le cycle de vie de sainte Pélagie, en trois tableaux, se déploie dans le second registre de la paroi Nord, entre le mur Ouest et l'arc doubleau.[19] Trois saintes Pélagies ont été fêtées par les Byzantins. La martyre Pélagie (7 octobre), originaire de Tarse, fut brûlée vive dans un taureau d'airain sous le règne de Dioclétien. Pélagie, la vierge d'Antioche

---

1 Cf. K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Hirmer Verlag München, 1982, p. 89—90, fig. 49. Pour les cycles datés du 12e siècle cf. S. Tomeković, Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique d'églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse, *Zograf*, 12, 1981, 40—41.

2 Cf. G. Gerola — K. E. Lassithiotakès, Τοπογραφικὸς κατάλογ.ς τῶν τοιχογραφήμένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης, Heraklion, 1961 (dorénavant cité, Gerola, *Katalogos*), nos 125, 128, 138, 150, 162, 179, 218, 276, 314, 411, 413, 519, 522, 543, 687, 750; K. E. Lassithiotakès, 'Εκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, Κρητ. Χρονικά XXI/I, 1969, XXI/II, 1969, XXII/I, 1970, XXII/II, 1970, XXIII/I, 1971, nos 5, 7, 43, 50, 70, 74, 99, 120, 134; M. Chatzèdakès, Τοιχογραφὶες στὴν Κρήτη, Κρητ. Χρονικά, VI, 1952, nos 2, 18. Parmi les cycles courants figure aussi celui de saint Nicolas (cf. Gerola, *Katalogos*, nos 103, 124, 608; Lassithiotakès, Κρητ. Χρονικά, XXI/II, no 52; pour le long cycle de Saint-Nicolas à Kyriakosélia voir Gallas, Wessel, Borboudakis, *op. cit.*, 248—49).

3 Dans cette catégorie se range le cycle de vie de saint Antoine (cf. S. Tomeković, Le cycle inédit de saint Antoine dans l'église sous son vocable à Soughia, Crète, *Actes du Colloque de Strasbourg 1982*, à paraître).

4 Deux autres cycles de ce type sont la vie de saint Mamas, datée de 1355—56 (cf. G. Gerola, *Monumenti Veneti nell'isola di Creta*, IV, Venise, 1932, 440, no. 12; Idem, *Katalogos*, no 115; Lassithiotakès, Κρητ. Χρονικά, XXII/I, 1970, no 73 fig. 215), et celle de sainte Marina (cf. Gerola, *Katalogos*, no 312).

5 Cf. Gerola, *op. cit.*, IV, 573, no. 5; Idem, *Katalogos*, no 734; Gerola, Wessel, Borboudakis, *op. cit.*, 450—452.

6 Cf. Gerola, *op. cit.*, IV, 436, no. 7; Idem, *Katalogos*, no 102; Lassithiotakès, Κρητ. Χρονικά, XXII/I, 1970, 166—70; Gallas, Wessel, Borboudakis, *op. cit.*, 209—11.

7 Cf. Gerola, *op. cit.*, IV, 460, n. 39; Idem, *Katalogos*, no 170; Lassithiotakès, Κρητ. Χρονικά, XXII/II, 1970, no 103, p. 348—350; Gallas, Wessel, Borboudakis, *op. cit.*, 218.

8 L'église de Saint-Antoine de Soughia appartient au même type d'édifice modeste et son programme iconographique peut souvent être comparé à celui de ces trois églises.

9 A Soughia également.

10 Comme à Soughia.

11 En revanche, le centre de cette composition est différent: le Christ-Enfant à Apano Vianos, un autel avec la patène et le calice à Kitiros et même rien à Kakodiki comme à Soughia.

12 Il s'agit de l'Anastasis (Kitiros, Apano Vianos), des Saintes Femmes au Tombeau (Kitiros, Apano Vianos, Soughia), de l'Incrédulité de Thomas (Kitiros, Apano Vianos), de l'Apparition du Christ aux Maries (Kitiros, Apano Vianos, Soughia), de la Pentecôte (Apano Vianos, Soughia). A cela s'ajoute la Résurrection de Lazare à Apano Vianos. Toutefois, la voûte de Kakodiki est partagée entre l'Ascension et la Nativité du Christ.

13 Dix saints civils en buste, dont les noms ne sont pas préservés, décorent cet arc à Soughia.

14 Un nombre plus important de scènes se rencontre à Apano Vianos (la Nativité, la Présentation au Temple, le Masacre des Innocents? le Baptême) à cause de l'absence du cycle de la sainte protectrice sur cette paroi.

15 Ceci est également le cas à Soughia.

16 Le Crucifiement figure à cet endroit à Soughia mais à Kakodiki il y avait la Dormition (?), détériorée en grande partie.

17 La dédicace occupe à Soughia un emplacement similaire mais à droite de l'entrée. Toutefois deux tableaux du cycle hagiographique figurent également sur cette paroi et un seul sur le mur Nord.

18 Une seule exception: le Baptême à Soughia.

19 Gallas, Wessel, Borboudakis, (*op. cit.*, 425) citent uniquement les sujets représentés (Distribution de la fortune, une Tentation, la visite du diacre Jacques). Une étude détaillée de ce cycle, dans le contexte des reprêsetations du même type, paraîtra dans mon ouvrage intitulé »Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine (6e—15e s.)«, en préparation.



*Fig. 1. Apano Vianos, Sainte-Pélagie, mur Nord, Distribution de la fortune de sainte Pélagie la pénitente*

(8 octobre), rendit l'esprit au Seigneur avant d'être arrêtée par les soldats de Numérien. Pour le décor de l'église d'Apano Vianos on a choisi la troisième, Pélagie la pénitente, commémorée également le 8 octobre.

L'histoire de sa vie est celle de la première des actrices de mime d'Antioche qui, après une vie de pécheresse, fut touchée par la crainte de Dieu à l'instant où elle a entendu prêcher le saint évêque Nonnos devant le peuple. Elle fut baptisée par cet évêque au martyrium de Saint-Julien en présence de la première des diaconesses, Dame Romaine, qui devint sa mère selon l'esprit. Le reste du récit se résume aux deux tentations échouées du diable, à la distribution de ses biens aux pauvres et à son départ d'Antioche pour Jérusalem où elle a mené la vie du moine eunuque Pélage dans une cellule sur le Mont des Oliviers. Le diacre Jacques, qui raconte l'histoire, lui rendit visite avant sa mort. A ses funérailles participèrent les moines de Nicopolis, de Jéricho et de Transjordanie. C'est à ce moment là que l'on apprit que le moine Pélage était une femme.[20] Bien que le thème de la courtisane convertie fasse penser à Marie l'Egyptienne, la vie de sainte Pélagie diffère sur plusieurs points (la vie dans une cellule, les funérailles avec de nombreux participants, etc.).

Le premier tableau d'Apano Vianos représente la Distribution de la fortune de sainte Pélagie la pénitente (fig. 1). Un évêque âgé et barbu, vêtu en polystavrion, se dresse devant une architecture peinte en ocre, pourvue d'un autel important de couleur rose. Il tient de la main gauche une bourse ocre et distribue son contenu de l'autre main. Sainte Pélagie lui fait face, vêtue d'une robe bordeaux, dont la bordure ocre est ornée de pierres précieuses et de perles, et d'un manteau bleu. Ses cheveux châtain-blond s'enroulent en forme d'une longue boucle. L'aspect physique de la sainte correspond plus au moment de son premier passage devant le sanctuaire, où elle est encore la grande danseuse d'Antioche, qu'à l'image que donne le texte de Pélagie après le baptême, portant des habits blancs. La foule, figurée tout à fait à droite, est composée de huit personnes qui tendent les bras. Un parmi ces pauvres touche les cheveux de Pélagie, un autre la main de l'évêque. La légende, en grande partie lisible, se situe au-dessus du groupe mentionné:

ἡ ἁγία Πελαγία [μ]εταδήδου
σα τ(ὸ)ν βίον αὐτ[ῆ]ς τ[οῖ]ς πτω
χοῖς.[21]

Le peintre a donc pris l'histoire en cours et cette première scène ne coïncide pas avec le début du récit (la rencontre avec l'évêque, le baptême, les tentations). En effet, ce n'est que le troisième jour après le baptême que Pélagie ordonna à son esclave de faire la liste de ses biens à remettre, par l'intermédiaire de sa marraine la diaconesse, entre les mains de l'évêque Nonnos.

Sur l'image suivante sainte Pélagie apparaît habillée de la même façon comme dans la scène précédente (fig. 2). Elle est assise à droite dans un cadre délimité par l'architecture peinte tandis qu'au fond se profile un édifice à coupole. La main gauche de la sainte repose sur les genoux; l'autre main est tendue, dans un geste d'allocution, en direction de deux personnes debout. La première, une femme (?) dont le visage est abîmé, porte une haute coiffe, d'où descend un voile sur les épaules, et un manteau bordeaux, achevé par la fourrure. Elle tient un objet rond, ocre, de la main droite et tend la main gauche. Derrière, un second personnage avec un bonnet triangulaire, vêtu d'une robe bleue, bordée d'ocre, joue sur un instrument à cordes.

Cette scène a été interprétée comme la Tentation du diable qui aurait pris l'apparence d'archonte.[22] Toutefois, les deux personnes décrites semblent appartenir au milieu dans lequel vivait Pélagie avant sa conversion. Si les textes hagiographiques soulignent souvent que le diable aime se déguiser, la vie écrite de la sainte ne donne aucune précision à ce propos et on a plutôt l'impression qu'il agit à visage découvert et qu'on le reconnaît aussitôt.[23] Pélagie, quant à elle, ne fait pas le signe de croix pour faire disparaître le diable mais tend le bras vers ses interlocuteurs. Ceci me fait croire que le peintre a voulu mettre côte à côte la Distribution des biens aux pauvres et la Libération des serviteurs de la sainte, qui suit dans le texte immédiatement après.[24] Aucune inscription n'est préservée pour confirmer ou infirmer cette hypothèse.

Le troisième tableau semble le plus proche du récit. D'un fond, constitué d'une colline mauve, se détache au

*Fig. 2. Apano Vianos, Sainte-Pélagie, mur Nord, Libération des serviteurs de la sainte*



---

[20] Cf. H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae constantinopolitanae*, Bruxelles, 1902, col. 117—120; H. Usener, *Legenden der heiligen Pelagia*, Bonn, 1879. Pour la vie métaphrastique cf. *PG* 116, col. 908—920. Voy. aussi le répertoire de Fr. Halkin (*Bibliotheca Hagiographica Graeca*, 3e éd., Bruxelles, 1957), nos 1478—1479 m. Le récit a été traduit dans plusieurs langues de l'Orient et de l'Occident chrétiens à l'exception du copte et de l'éthiopien (cf. *Pélagie la Pénitente, Métamorphoses d'une légende*, I, travail collectif sous la direction de P. Petitmengin Paris, 1981).

[21] Sainte Pélagie transmettant ses biens aux pauvres.
[22] Cf. Gallas, Wessel, Borboudakis, *op. cit.*, 452.
[25] Cf. *Pélagie la Pénitente*, p. 87 (31), 88 (34).
[24] Cf. *Ibid.*, p. 89 (37, 38). Les deux tentations avaient lieu avant ces deux événements.

premier plan un homme jeune, portant un manteau vert et une robe rouge, courts. En face de lui se dresse un rocher bleu avec, au milieu, un muret rose-rouge. Dans la petite ouverture carrée, placée au centre, se dessine un buste. Il reste très peu de chose de la légende inscrite entre la colline et le rocher:

ΤΙ ΠΓ
ΤΩ.Ρ

L'histoire racontée est celle de l'arrivée du diacre Jacques, venu, trois ans après, pour visiter le moine eunuque Pélage qui vie dans l'ascèse et la réclusion dans sa cellule sur le Mont des Oliviers. La cellule, sans porte, murée de tous les côtés, n'avait qu'un seul petit guichet dans la paroi. Après cette unique entrevue avec le diacre, le saint moine thaumaturge s'était endormi.[25] Les funérailles et la surprise, à la découverte que c'était une femme, n'ont pas intéressé le peintre qui s'est borné à représenter le détachement des biens de ce monde, en deux temps, et le sacrifice de sainte Pélagie.

La vie ainsi que l'image de Pélagie la pénitente sont présentées dans le Ménologe de Basile II, vers 985.[26] Sur l'enluminure l'évêque Nonnos, nimbé, porte un phélonion uni et l'omophorion, et bénit sainte Pélagie, sans nimbe, en habits richement brodés. Plus loin, la sainte est nimbée, vêtue d'un maphorion simple, en prière devant une rotonde. Ce thème est omis dans le décor d'Apano Vianos et les seuls rapprochements concernent la robe luxueuse de la sainte; mais dans le Ménologe elle la porte avant le baptême, en accord avec le texte.

Les effigies isolées de sainte Pélagie la pénitente sont rares et leur identification souvent malaisée en raison de la confusion possible avec deux autres saintes de ce nom. La première sainte Pélagie (fig. 3), à être représentée, serait une martyre de la procession du mur Nord à Sant'Apollinare Nuovo (556—65). Une autre Pélagie, en buste et avec une croix, décore le folio 29 v du Codex 412 (fig. 4), daté du 14e siècle.[27] Ce n'est que dans les Ménologes des décors du 14e siècle que l'on spécifie l'identité de deux saintes martyres et de sainte Pélagie la pénitente.[28] En outre, on évoque à Dečani (v. 1350) un moment important de sa vie, le baptême par l'évêque Nonnos (fig. 5), selon la légende qui accompagne cette scène. En Crète même, une seconde église est dédiée à une sainte Pélagie[29] mais ses images, répertoriées à ce jour, demeurent exceptionnelles.[30] Denys de Fourna mentionne une sainte Pélagie (4 mai) et une autre, qui doit être sainte Pélagie la pénitente, sans préciser son aspect; mais l'image recommandée pour le 8 octobre (partie consacrée à la représentation des martyrs de l'année) est celle de l'apôtre Jacques crucifié.[31] Enfin, les témoignages de son culte dans la capitale se limitent à une ancienne église dans la partie occidentale de la ville, dédiée à saint Pélage qui a été ruinée par Constantin V et qui aurait pu être celle de sainte Pélagie la pénitente.[32]

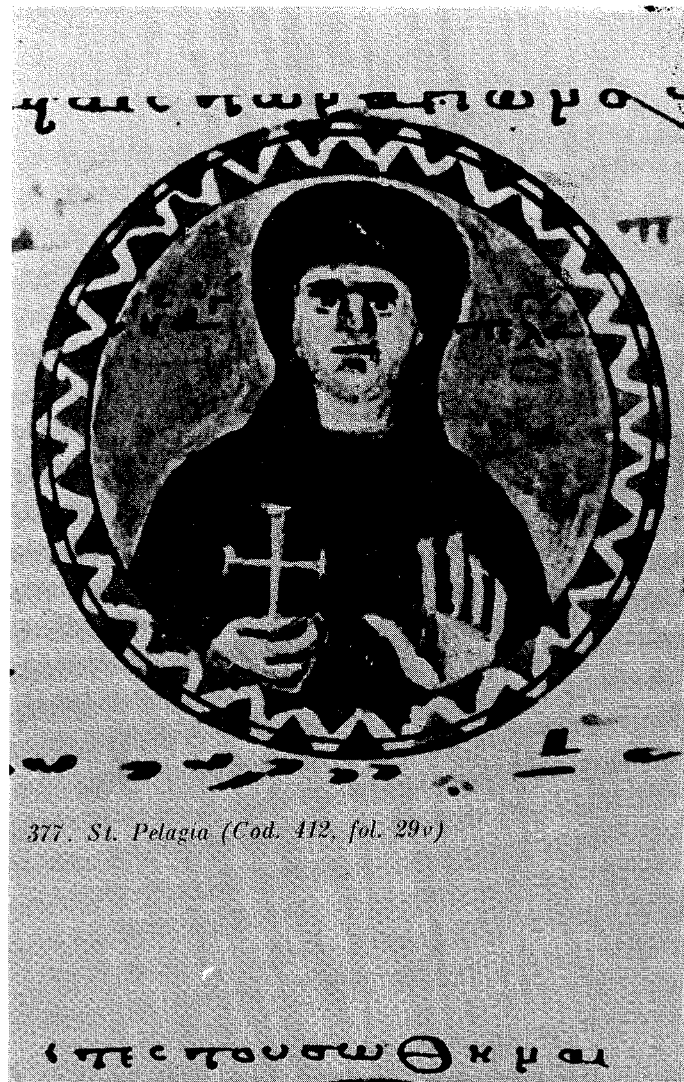



*Fig. 4. Codex 412, folio 29 v., sainte Pélagie (d'après Pelekanidis, Christou, Tsioumis, Kadas)*

*Fig. 3. Ravenne, Sant'Apollinare Nuovo, mur Nord, sainte Pélagie (d'après Deichmann)*



[25] Cf. *Ibid.*, p. 126 (45, 46).

[26] Cf. *Il Menologio di Basilio II* (Cod. Vaticano greco 1613), Turin, 1907, pl. 98. Les deux autres Pélagies y sont représentées. Pour le 7 octobre (pl. 96) sainte Pélagie de Tarse est dans un taureau d'airain brûlant. Pélagie d'Antioche (pl. 97) est en prière devant une architecture peinte tandis que deux soldats s'apprêtent de tirer des lances.

[27] A Ravenne elle est seconde derrière les Rois Mages, cf. H. Delehaye, L'hagiographie ancienne de Ravenne, *Anal. Boll.* 47, 1929, p. 11; F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden, 1958, pl. 135; Idem, *Ravenna*, I, Wiesbaden, 1974, p. 149. Pour l'enluminure athonite voir S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount-Athos*, I, Athènes, 1974, p. 467, pl. 377. Voir également, pour l'exemple de Belli Kilise 3, G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, II/1, Paris, 1936, p. 304.

[28] Elle figure en pied à Staro Nagoričino (1316—18) et en buste à Gračanica (1320) et à Markov Manastir (1376—81) (cf. P. Mijović, *Menolog*, Beograd, 1973, p. 263, sch. 15; p. 291, sch. 24; p. 347, sch. 57).

[29] Cf. Gerola, *Katalogos*, n° 488.

[30] Une sainte Pélagie a été figurée à l'église de la Vierge à Movóhôro en 1345 (cf. *Ibid.*, n° 605); une autre image, datée de 1516, la montre à côté de sainte Marie l'Egyptienne (cf. Gallas, Wessel, Borboudakis, *op. cit.*, 308).

[31] Cf. Denys de Fourna, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης éd. Papadopoulos-Kerameôs, St. Petersbourg, 1909, 169, 170, 194,

[32] R. Janin (*La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, I/3, 1969[2], 395—96) s'en étonne ne connaissant pas un saint Pélage;



*Fig. 5. Dečani, l'église de l'Ascension, nef centrale, mur Nord de la travée Ouest, Pélagie baptisée par l'évêque Nonnos (d'après Mijović)*

*
* *

Le cycle de sainte Paraskevi à Kitiros, constitué de six tableaux, occupe le second registre de la partie Ouest des parois Sud et Nord.[33] Trois saintes portent ce nom symbolique rappelant le Vendredi Saint. Les deux premières, l'une originaire de Rome (26 juillet) et l'autre d'Iconium (28 octobre), auraient vécu à l'époque d'Antonin le Pieux (138—161) et de Dioclétien (284—304). La troisième (14 octobre), originaire d'Epivatos en Thrace, se rattache à l'histoire des Balkans (fin 10e — début 11e s.) et on l'a nommée différemment: serbe, belgradoise, la nouvelle, la jeune, de Tirnovo, balkanique.[34]

Le peintre de Kitiros a représenté la vie de sainte Paraskevi romaine. Née un vendredi de parents aisés et chrétiens, elle distribue sa fortune après leur mort et prêche la vraie foi. Dénoncée d'être chrétienne à Antonin, elle refuse de sacrifier aux idoles et subit de nombreux supplices (le casque brûlant, les brûlures de cierges, la chaudière avec l'huile et le chaudron bouillants). Elle en sort intacte et les infidèles, convaincus par ce miracle, se convertissent. Partie de Rome, la sainte continue sa mission dans une autre ville et comparaît devant son souverain Asklèpios sur l'ordre de qui on la jette dans un endroit en dehors de la ville, destiné aux condamnés à mort. Là bas, sainte Paraskevi affronte un dragon qui finit par éclater en deux; s'ensuit la conversion du souverain et de son entourage. Enfin, dans la troisième ville, après l'interrogatoire de Tarasios, on lui inflige d'autres tortures (la chaudière remplie d'huile, de goudron et de plomb, la flagellation avec des nerfs de boeuf, le martyre de la dalle lourde). Ce destin exemplaire s'achève par la destruction des idoles, la prière en dehors de la ville à la veille de sa mort et la décollation.[35]

Les principaux moments de ce récit figurent à Kitiros sans que le peintre se soit soucié de l'ordre chronologique. La première scène de la paroi Sud, lacunaire par endroits, représente un interrogatoire, devenu traditionnel dans l'iconographie de la vie des martyrs. Un personnage couronné, vêtu d'un manteau ocre et d'une robe vert clair, est assis devant une construction vert clair aussi. Son visage est endommagé, excepté la barbe brune d'une longueur moyenne. Il s'adresse, comme en témoigne le geste de ses deux mains, à sainte Paraskevi dont le visage est également abîmé.

La sainte, nimbée, porte un maphorion brun ainsi qu'une tunique foncée (bleue ?) et tourne les paumes de ses mains vers le roi. Elle est escortée de deux gardes, casqués et en cottes de mailles. Une nappe blanchâtre couvre une partie de la peinture et l'inscription, placée en haut. Des trois comparutions mentionnées dans la vie écrite de sainte Paraskevi le peintre a choisi celle devant Asklèpios selon l'image suivante.

Ce second tableau, plus grand, est consacré au Miracle du dragon (fig. 6). Au-dessus d'une grotte, foncée, se profilent des tourelles de la ville, rouge brique. La tête du dragon, de couleur ocre et pourvue d'écailles, se situe à gauche. Sa gueule ouverte laisse apparaître des dents et une langue impressionnante. Une partie de son corps est endommagée. Derrière l'autre partie, qui se trouve à droite, en bas, la

*Fig. 6. Kitiros, Sainte-Paraskevi, mur Sud, Miracle du dragon*



l'auteur mentionne encore une église, dans un faubourg de Constantinople, dédiée à sainte Pélagie de Tarse en citant deux synaxes, l'une le 5 mai et l'autre le 8 octobre?

33 K. E. Lassithiotakès, (Κρητ. Χρονικά XXII/I, 1970, 167—68) décrit brièvement cinq scènes; seule la dernière image de la paroi Sud n'est pas identifiée. Ces scènes sont citées ensuite par Gallas, Wessel, Borboudakis (*op. cit.*, 210—11).

34 Sur ces trois saintes homonymes, les vies similaires et interdépendantes de deux premières et celle tout à fait différente de la troisième, jeune religieuse, cf. G. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd, 1971, 89—101.

35 Paraskevè romaine ne figure pas au 26 juillet dans le Synaxaire constantinopolitain (cf. Delehaye, *Synaxarium*) à l'exception de la note marginale du Messanensis 103 (cf. *Ibid.*, col. 844); G. Subotić (*Sveti Konstantin..*, 96) rappelle la première mention dans un synaxaire du Sinaï (9e ou 10e s.). Pour la vie et la passion de cette sainte cf. F. Halkin, La Passion de sainte Parascève par Jean d'Eubée, *Polychronion, Festschrift Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, Heidelberg 1966, 226—237; *BHG* II, 3e éd. p. 170—172, les nos 1419 z — 1420 r. Voy. également S. Novaković, Apokrifsko žitije svete Petke, *Spomenik SKA* XXIX, Beograd, 1895, 23—32; L. Mirković, Prepodobna Paraskeva — Petka, *Hrišćanski život* I/3, Sremski Karlovci, 1922, 142—50; V. Raciti Romeo, *S. Venera v.m. nella storia e nel culto dei popoli*, Acireale, 1905; K. Onasch, Paraskeva-Studien, *Ostkirchliche Studien* 6, 1957, 121—141; Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena*, 90—92.

sainte, au visage jeune, tourne le dos au monstre. Elle dirige son regard vers le spectateur et prie en même temps, tête levée vers un segment du ciel. La légende, repartie de part et d'autre de sainte Paraskevi, peut être lue en partie:

[Παρασ]κεβή
ἡ ἁγ[ία] [Παρ]ασκεβὴ καταπῑ [εζο] με [νη]
ὑπὸ τοῦ δράκοντος ΑΔΪΕΡΓΑ... δράκον
... ΚΛ ἡ ἁγία
[Παρ]α[σκε] βή.[36]

Le dernier panneau de ce mur est étroit. Sainte Paraskevi debout se dirige vers l'Ouest où figure un paysage rocheux et quelques buissons. Elle montre, de la main droite dont les deux derniers doigts sont pliés, quelque chose ou quelqu'un qui devait se situer en bas, là où la peinture est détériorée. Sa tête baissée légèrement confirmerait cette présence. A gauche, en haut, on discerne quelques lettres:

ἡ αγ[ία] Πα[ρασκευή]
ΩΝ.Α

L'histoire de sa vie se poursuit sur la paroi Nord (fig. 7). Sainte Paraskevi nimbée, aux cheveux bruns et courts, est ici nue. Plongée, jusqu'à la taille, dans une chaudière chauffée par la flamme, elle se tourne vers la gauche où un personnage couronné, assez effacé, prie à genoux. La sainte lui touche la tête ou les yeux de la main droite. La scène se passe devant un mur vert bouteille clair. La légende est détériorée mais l'événement relaté est celui où Antonin, voyant la sainte indemne dans la chaudière, doutait de la temperature de son contenu et demandait une preuve. Sainte Paraskevi lui jetta de l'huile brûlante et le rendit aveugle. A la suite de cet accident le roi prie la sainte de le guérir et promet de se convertir.

*Fig. 7. Kitiros, Sainte-Paraskevi, mur Nord, Aveuglement d'Antonin*



Sur le cinquième tableau, sérieusement endommagé, sainte Paraskevi, en orante et toujours nue, est allongée sur une planche ocre. Ses bras et pieds cloués saignent tandis que sur son ventre repose un objet lourd. Un tortionnaire semble être placé à gauche, près de la tête de la sainte. Le fond de la scène est constitué d'un mur surmonté d'une inscription aujourd'hui illisible. Le martyre pourrait être celui infligé par Tarasios: emprisonnée et clouée au sol elle est torturée avec une dalle posée sur sa poitrine.[37]

Dans la dernière scène, en meilleur état, la sainte est de nouveau habillée comme sur les trois premières images. Elle prie, agenouillée, en se tournant vers l'Est. Derrière son dos, un bourreau, à peine visible actuellement, lève une longue épée. De la légende ne subsiste plus rien. Le thème de la Décollation paraît combiné ici avec la prière qui la précède.

Le culte de sainte Paraskevi, fêtée à la date du 26 juillet, est attesté dans la capitale par deux sanctuaires dont une chapelle mentionnée dans la vie de saint Basile le Jeune (+944).[38] Une sainte de ce nom, avec des instruments de sa passion, se tient à côté de sainte Hélène, sur le folio 285 du gr. 510 (880—86)[39] et accompagne la Vierge dans l'abside Sud de Balli Kilise (milieu du 10^e^ s.).[40] Sur la première image elle porte un maphorion simple (fig. 8), sur la seconde on la voit en impératrice. La variante du gr. 510 est retenue pour les effigies de Saint-Georges de Kurbinovo (1191)[41] et de Saint-Stratège d'Ano Boularioi (12^e^—13^e^ s.) (fig. 9). Curieusement son image ne fait pas partie du répertoire des Ménologes peints dans des églises.[42] Toutefois, les exemples de ses effigies isolées deviennent nombreux aux 14^e^ et 15^e^ siècles.[43] L'importance symbolique du nom de cette sainte, figurée déjà dans l'abside Sud de l'église cappadocienne citée plus haut, se confirme à Velestovo (1444), où on la place dans l'autel à la suite des évêques officiant.[44] En Crète, non seulement sa vie est illustrée mais également on lui dédie de nombreuses églises et on l'inclut fréquemment dans la théorie des saints isolés.[45]

En dehors de cette île, sa vie a été représentée à deux reprises dans les Balkans, à l'église de la Vierge à Donja Kamenica[46] et aux Saints-Constantin-et-Hélène à Ohrid.[47]

---

36 Sainte Paraskevi opprimée par le dragon.

37 K. E. Lassithiotakès (Κρητ. Χρονικά, XXII/I, 1970, 167) parle du martyre de Tarasios. Une autre interprétation est celle de la Flagellation (cf. Gallas, Wesesl, Borboudakis, *op. cit.*, 211).

38 Cf. Janin, *op. cit.*, 391.

39 Cf. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du IX^e^ au XIV^e^ siècle*, Paris, 1929, pl. XLIII.

40 Cf. N. Thierry, Etudes cappadociennes. Région du Hasan Dagi, *CA* 24, 1975, p. 188. Pour les autres exemples cappadociens, relativement nombreux cf. Jerphanion, *Cappadoce*, II, 2, Paris, 1942, p. 510.

41 Cf. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles, 1975, 256—57.

42 Cf. Mijović, *Menolog*.

43 Cf. C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd, 1980, 152, 156, 158; G. Subotić, *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980, p. 175, 235.

44 Cf. *Ibid.*, 68—69. Pour les icônes russes de sainte Paraskevi et ses cycles roumains cf. Idem, *Sveti Konstantin i Jelena*, 97 et M. Ćorović-Ljubinković et R. Ljubinković, Crkva u Donjoj Kamenici, *Starinar* N. S. I, Beograd, 1950, 78.

45 Cf. Gerola, *Katalogos*, 144, 152; Gallas, Wessel, Borboudakis, *op. cit.*, 240, 241, 271, 284, 305, 312, 345, 374, 436, 438, 453, 457. En outre, deux autres cycles de la vie de sainte Paraskevi sont signalés G. Gerola (*Katalogos*, n° 151) ne mentionne que les scènes de la vie et la date de 1362 (voy. aussi Idem, *op. cit.*, II, 342, n. 10). M. Chatzèdakès (Κρητ. Χρονικά, VI, 1952, p. 70 n° 24) est également bref: scènes blanchies de la vie de sainte Paraskevi, probablement du 14^e^ s. voy. aussi Gerola, *Katalogos*, n° 472.

46 Cf. Ljubinković, *Starinar*, N. S. I, 1950, 78—81; L. Mavrodinova, *Crkvata v Dolna Kamenica*, Sofia, 1969, 10, 16.

47 Cf. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena*, 55—56. Aucune scène





*Fig. 8. Le Grec 510, fol. 285, sainte Paraskevi et sainte Hélène (d'après Omont)*

*Fig. 9. Ano Boularioi, Saint-Stratège, mur Ouest, sainte Paraskevi (d'après N. B. Drandakès,* Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνη, *Athènes, 1964, fig. 41 b)*

Le premier décor daté de 1323—30, bien que cette chronologie ait été controversée par le passé,[48] est antérieur à celui de Kitiros; le second serait de la fin du 14e ou du début du 15e siècle.

Le cycle fragmentaire de la chapelle Sud de la Tour de Donja Kamenica compte sept tableaux identifiés sur les parois Est, Sud et Ouest. Le choix des sujets, tirés des récits grecs de la vie de Paraskevi romaine et de Paraskevi d'Iconium, est héterogène (le martyre des seins coupés, l'écorchement des flancs par des griffes de fer, le martyre de la chaudière sur l'ordre de Tarasios, un interrogatoire, la décollation et l'ensevelissement). Ces images sont accompagnées d'inscriptions grecques bien qu'une partie du décor de cette église ait reçu les inscriptions slaves.[49] Sur l'identification de la sainte à qui s'adresse cet hommage les opinions divergent. Il s'agit, selon les uns, de sainte Paraskevi d'Epivatos, dont le culte était important dans la région, mais les peintres ont préféré la représentation de la vie de deux autres Paraskevi à celle, plus calme, de la religieuse en question;[50] selon les autres, le cycle illustré est celui de la vie de la sainte romaine.[51]

Seules trois scènes de Donja Kamenica peuvent être comparées avec le décor de Kitiros. Mais l'interrogatoire est un des thèmes dont l'iconographie est la plus stéréotypée; l'aveuglement d'Antonin, s'il s'agit bien de cette scène, se réduit au buste nu dans la flamme; et le schéma de la décollation ne correspond pas à celui de Kitiros puisque la tête de la sainte, déjà coupée, gît sur le sol.

Le cycle de la façade Ouest de la chapelle de Saints-Constantin-et-Hélène nous intéresse davantage. C'est un ensemble complet de douze tableaux consacrés à sainte Pa-

---

n'est reproduite à cause de la nappe qui couvre en partie ces peintures mais le schéma de l'ensemble est donné.

48 La date proposée par Mirjana et Radivoje Ljubinković (*Starinar*, N. S. I, 53—55) est de la fin du 14e ou du début du 15e s. B. Ferjančić (*Despoti u Vizantiji i Južnoslovenskim zemljama*, Beograd, 1960, 149—150) se prononce, quant au donateur, en faveur de l'hypothèse sur le despote Mihaïl, fils du roi bulgare, qui gouverna la région de Vidin vers 1323—34. Dora Piguet (*Les monuments bulgares à l'époque des Paléologues*, II, Thèse de doctorat d'Etat, exemplaire dactylographié, Paris, 1982, 447—70) reprend l'étude des donateurs de cette église en concluant qu'il s'agit du fils de Mihaïl Šišman, roi bulgare 1323—30). Les travaux de restauration en cours apporteront peut être, des informations supplémentaires.

49 Cf. Ljubinković, *Starinar* N. S. I, 80—81.

50 Cf. *Ibid.*, 79; Mavrodinova, *op. cit.*, 16.

51 Cf. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena*, 100. Sur les possibilités de varier les martyres d'un texte à un autre de la même vie et sur les connaissances de la tradition textuelle des vies de trois Paraskevi voir *Ibid.*, 89—101.

raskevi romaine. Les scènes se repartissent sur trois zones en commençant avec la Naissance de la sainte, placée en haut. Le second registre contient la Comparution devant Antonin, la Flagellation avec des nerfs de boeuf, les martyres du casque brûlant, de la dalle en pierre, de la chaudière et l'aveuglement d'Antonin. Le troisième registre raconte la suite (Paraskevi fait recouvrer la vue à Antonin), à quoi s'ajoutent l'interrogatoire d'Asklèpios, la prière avant la décollation, l'absorption du plomb fondu, sainte Paraskevi face à un dragon et la Décollation.

Les thèmes du mur Sud de Kitiros se retrouvent donc dans le troisième registre à Ohrid mais dans un ordre différent. La Prière avant la décollation serait dans les deux églises décalée. Toutefois l'image de Kitiros est équivoque.[52] L'attitude de Paraskevi n'est pas celle de la prière et dans la décollation on la voit en train de prier et non la tête tranchée comme c'est le cas aussi bien à Donja Kamenica qu'à Ohrid. Dans la scène de la prière à Ohrid elle est devant un segment de ciel, placé à gauche, d'où sort la main de Dieu. L'iconographie de deux autres scènes est également différente dans cette dernière église. La place des protagonistes est inversée, et la sainte n'est pas accompagnée de gardes dans l'interrogatoire. Dans le miracle du dragon elle est debout, à gauche, tandis que le monstre de petite taille demeure intact. Les écarts constatés se confirment sur la paroi Nord. La sainte est vêtue et Antonin debout dans la scène de l'Aveuglement, probablement à cause du tableau indépendant de sa conversion. A Kitiros Antonin est déjà en prière et à genoux. Enfin, l'iconographie de la torture avec la dalle semble propre à Kitiros (la sainte nue, clouée au sol), puisqu'à Ohrid elle est écrasée entre deux dalles, presque assise et vêtue. Cette souplesse du choix des épisodes, et probablement de leur iconographie, se reflète dans le témoignage tardif de Denys de Fourna qui en propose une autre variante.[53]

*
* *

La vie de saint Isidore de Chios[54] a été illustrée en trois tableaux, dans le second registre de la partie Ouest des parois Sud et Nord, à l'église près de Kakodiki.[55] Ce saint martyr, fêté à la date du 14 mai, aurait été persécuté sous Décius (249—251). Né à Alexandrie, il accomplit sa mission à Chios. Dénoncé d'être chrétien à Numérien, qui s'y trouvait à la recherche des soldats, il comparaît devant lui. Après avoir déclaré sa piété envers le Dieu unique il est condamné aux diverses tortures (la Flagellation avec des nerfs de boeuf, la langue coupée qui miraculeusement rend muet Numérien et non le saint etc.) qui s'achèvent avec la décapitation. Il s'ensuit l'interdiction d'enterrer son corps qui est toutefois volé et enterré par son ami Ammônios.[56]

A Kakodiki, l'histoire commence, de toute évidence, sur la paroi Nord, ce qui est inhabituel. Deux événements s'y déroulent sans séparation. A gauche le saint est interrogé par son juge (fig. 10). Le schéma de la comparution permettant peu de variantes, le peintre s'en tient à l'essentiel. Un représentant du pouvoir officiel, vêtu d'un manteau mauve et d'une robe bleu-gris, trône sur un siège orné de perles. Sa tête n'est pas conservée, en revanche son attitude est claire: la main gauche repose sur les genoux tandis que l'autre main s'adresse au groupe en face, constitué de trois personnes. Saint Isidore, nimbé, tient une croix blanche et regarde son juge. Le saint porte des habits de patricien, une robe bleu-gris, bordée d'ocre, et un manteau mauve. La partie inférieure de son visage est détériorée. Les deux gardes à ses côtés sont en civil, vêtus de la même manière (une robe courte mauve, un manteau bleu avec le capuchon, des bottines ocres). Ils lèvent, dans un geste symétrique, le bras extérieur. Le fond de la scène est constitué d'un mur avec à ses extrémités une bâtisse surmontée d'un toit rouge. L'interprétation de la scène est simple. Le saint est conduit, [ἀ]γόμε[νος], selon quelques lettres de l'inscription, devant son juge qui ne peut être que Numérien.



*Fig. 10. Kakodiki, Saint-Isidore, mur Nord, Saint Isidore comparaît devant Numérien*



*Fig. 11. Kakodiki, Saint-Isidore, mur Nord, Martyre du saint*

La scène suivante (fig. 11) se passe à l'extérieur devant deux collines rocheuses, l'une ocre et l'autre mauve, parsemées d'un peu de végétation. Saint Isidore, figuré à plus petite échelle, est allongé sur une planche rouge-brique, encadrée d'ocre, qui se situe à côté des jambes d'un des gardes de l'interrogatoire. Le saint, en simple tunique bleue, est attaché sur cette planche. En outre, une double corde lie ses bras à deux chevaux, l'un gris, l'autre blanc. Entre la planche et les chevaux se tient un tortionnaire, jeune et en robe rouge. Son attitude est ambivalente puisqu'il tire les brides des chevaux et en même temps lève des nerfs de boeuf de la main gauche, le regard tourné vers le martyr. Le supplice représenté est particulier: les éléments de la Flagellation et la présence des chevaux. Leur rôle demeure obscur, car le bourreau est à terre et semble les retenir ce qui exclurait l'écartèlement. En outre, le saint ne répose pas sur le sol

---

52 Cette scène est intitulée »la sainte devant un arbre« par Gallas, Wessel, Borboudakis, *op. cit.*, 211.

53 Denys de Fourna (*op. cit.*, 170) cite Paraskevi sans aucune recommandation pour son image isolée. Dans la représentation des martyrs de l'année pour le 26 juillet il recommande sa décollation (cf. *Ibid.*, 207). Enfin, dans un des textes plus anciens, utilisé par l'auteur, un cycle de neuf scènes est mentionné dont l'interrogatoire d'Asklèpios, l'aveuglement d'Antonin, la prière en dehors de la ville, la Décollation etc. (cf. *Ibid.*, 286—87).

54 Saint Isidore de Chios ne peut pas être confondu avec un autre saint de ce nom, Isidore de Péluse (4 février), représenté agé et en moine (cf. *Il Menologio*, pl. 371).

55 K. E. Lassithiotakès (Κρητ. Χρονικά, XXII/II, 1970, n° 103, p. 350) cite la Décollation et décrit brièvement le martyre de la paroi Nord. Voy. également Gallas, Wessel, Borboudakis, *op. cit.*, 218, où sont mentionnées les quatre scènes.

56 Une très brève notice est consacrée à ce saint dans le Synaxaire constantinopolitain (cf. Delehaye, *Synaxarium*, col. 683—684). Un nombre réduit de ses martyres est évoqué dans *Act. SS. Maii* III, 1680, p. 72—73. Pour les autres textes de sa Passion, beaucoup non publiés, cf. *BHG* 3e éd., nos 960—961 f.



*Fig. 12. Kakodiki, Saint-Isidore, mur Sud, Saint Isidore en prison*

rocheux, protégé par la planche. Mais les restes de la légende soulignent l'importance des chevaux, ἅγιος συρθής...[57]

Le tableau double de la paroi Sud doit être lu de droite à gauche. Le saint en buste, bras croisés ou attachés (?), dirige le regard vers l'Est. Il est jeune, barbu. Ses cheveux bruns, aux mèches dorées, descendent sur les épaules en laissant les oreilles découvertes. Le saint est en prison, une construction vert bouteille garnie d'ouvertures et d'une porte fermée, derrière une grille blanche (fig. 12). Un peu plus à gauche, saint Isidore, toujours en tunique bleu gris au col ocre, se penche vers l'Est. Le bourreau, placé devant lui, se prépare à frapper. Il est casqué, cuirassé, avec un manteau sur l'épaule, et lève l'épée loin derrière sa tête. La scène se passe devant une colline rouge, d'où toute trace de la désignation a disparu.

Les effigies de saint Isidore de Chios se rangent parmi les plus rares en Crète et en dehors de cette île.[58] Son culte est toutefois ancien comme en témoigne la chapelle, consacrée à ce saint, à l'église Sainte-Irène du Pérama, datée du milieu du 5e siècle.[59] Un saint de ce nom figure, en pied et en orant, sur le sceau d'un certain Adamantios du 6e siècle.[60]

La Décollation de saint Isidore de Chios a été représentée à l'église de l'Annonciation du monastère de Gračanica (1320) mais le schéma diffère de celui de Kakodiki.[61] Le bourreau est en train de sortir l'épée de l'étui derrière le saint, à genoux et le torse au ras du sol. Les autres exemples, peu nombreux, des Ménologes peints datent de l'époque post-byzantine.[62] La recommandation de Denys de Fourna[63] sur la représentation de la décollation de ce saint, dans la partie consacrée à l'illustration des martyrs de l'année, semble démontrer que sa présence est enfin devenue plus habituelle dans les décors.

En revanche, il est à l'honneur dans la chapelle, sous son vocable, à Saint-Marc de Venise où on lui a concédé l'emplacement dans l'abside, à côté de saint Marc et le Christ trônant, et on lui a consacré une longue suite de mosaïques qui retracent sa vie, son martyre ainsi que la translation de ses reliques à l'église en question. Ces mosaïques, accompagnées des légendes latines, sont antérieures aux peintures crétoises et datent du dogat d'André Dandolo (1342—54). De ce cycle, constitué de quinze scènes,[64] trois nous intéressent plus particulièrement: la comparution devant Numérien, le saint attaché à la queue d'un cheval et la Décapitation.

A Venise, comme à Kakodiki, le saint est jeune et beau, aux cheveux mi-longs et avec une petite barbe. Son aspect physique est proche, surtout dans l'église crétoise, des instructions données par Denys de Fourna: »barbe naissante, semblable à saint Artemios«[65] qui, lui, est »semblable au Christ«.[66] Mais les rapprochements entre l'iconographie de Venise et de Kakodiki s'arrêtent là. Dans l'interrogatoire de la mosaïque de Saint Marc un soldat se tient derrière le juge, saint Isidore se présente de profil, la tête et le bras gauche levés vers le ciel et deux gardes qui l'escortent sont en militaires. L'histoire continue, sans séparation, avec le supplice de la fournaise.[67] Sur le panneau long où le saint est tiré par un cheval (fig. 13) tout d'abord trois soldats, portant des boucliers et des lances, se tiennent à gauche. Le saint, dénudé, est allongé sur le sol rocheux, les bras attachés à la bride du cheval. Enfin, cet unique cheval est monté par un bourreau qui tient la bride et tourne la tête vers saint Isidore. La Décollation qui suit, rappelle plus la variante de Gračanica: le saint est à genoux et le bourreau derrière lui. Par conséquent, si l'on peut croire que le culte de saint Isidore a été réintroduit en Crète par le biais vénitien, le peintre de Kakodiki s'en démarque en utilisant des modèles différents et en choisissant des thèmes qui constituent la partie centrale de l'histoire (groupés à Venise aussi), sans aucune allusion à la translation de ses reliques des pays grecs vers le sol italien.

*

* *

Les peintres des trois cycles hagiographiques présentés, dédiés à sainte Pélagie la pénitente, sainte Paraskevi romaine et à saint Isidore de Chios ont adopté une attitude

---

57 »Saint tiré...«. Ce tableau énigmatique a été mis en rapport avec un épisode similaire de la vie de saint Hippolyte (cf. Lassithiotakès, Κρητ. Χρονικά, XXII/II, 350) ou simplement appelé le martyre avec deux chevaux (cf. Gallas, Wessel, Borboudakis, *op. cit.*, 218).

58 Seules les images de Kakodiki sont répertoriées aussi bien par G. Gerola (*Katalogos*, n° 170) que par les autres auteurs cités qui ont publié une grande partie des décors crétois. Saint Isidore de Chios n'est pas représenté dans les manuscrits tels que le Psautier du British Museum (Add., 19.352) de 1066 par ex. (cf. S. Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age*, II, Paris, 1970, 116), ni en Cappadoce.

59 Cf. Janin, *op. cit.*, 262.

60 Cf. G. Zacos — A. Veglery, *Byzantine Lead Seals*, II/2, Basel, 1972, n° 1246.

61 Cf. Mijović, *Menolog*, p. 299, sch. 27.

62 Un autre exemple, daté de 1561, se trouve dans le narthex des églises patriarcales de Peć; il est figuré ensuite, en pied, en 1717—18 à Pelinovo (cf. *Ibid.*, p. 372, sch. 73; p. 387, sch. 74). Mais il ne fait pas partie du Ménologe de Staro Nagoričino (cité par S. Kempel, dans *Lexikon der christlichen ikonographie*, VII, Rome, Freibourg, Basel, Vienne, 1974, col. 11); il s'agit en fait d'Isidore de Péluse (4 février) (cf. G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris, 1962, pl. 111, 1).

63 Cf. Denys de Fourna, *op. cit.*, 204.

64 Le Départ d'Alexandrie en compagnie d'Ammônios, l'arrivée et la prière d'Isidore et de son ami à Chios, Isidore exorcise Valérie et sa fille Afra, baptise les femmes de Chios, comparaît devant Numérien, ensuite il est jetté dans une fournaise, attaché à la queue d'un cheval et décapité. Après l'Ensevelissement vient la seconde partie relative à la translation de ses reliques (l'arrivée du Doge Domenico Michiel à Chios, l'Enlèvement du corps du saint par le clerc Cerbanus, Domenico Michiel reproche à Cerbanus l'enlèvement des saintes reliques, le corps de saint Isidore porté vers les navires et transporté dans l'église de Saint-Marc) (cf. P. Saccardo, *Les mosaïques de Saint-Marc*, Venise, 1896, 250—252).

65 Cf. Denys de Fourna, *op. cit.*, 159.

66 Cf. *Ibid.*, 157.

67 Cf. S. Bettini, *Mosaici Antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo, pl. CXVII.



*Fig. 13.*
*Venise, Saint-Marc, chapelle de Saint-Isidore, paroi droite, Saint Isidore attaché à la queue d'un cheval (d'après Bettini)*

relativement libre envers l'histoire écrite. Outre la pratique habituelle, qui consiste à omettre certains épisodes et de nombreux détails, imposée par la longueur du texte, ils font parfois preuve d'ignorance (les habits de sainte Pélagie ne correspondent pas aux événements de deux premiers tableaux), ce qui n'est pas le cas ailleurs (Ménologe de Basile II, Dečani), ou encore d'originalité (le Martyre de saint Isidore). A cela s'ajoute la contraction du récit, à plusieurs reprises, qui permet de réunir deux moments dans un seul tableau: l'Aveuglement et la Guérison d'Antonin ou la Prière et la Décollation à Kitiros, l'Incarcération et la Décapitation à Kakodiki. L'iconographie de l'ensemble des tableaux demeure, la plupart du temps, dépouillée, répétitive et ne s'éloigne pas sensiblement des cycles hagiographiques antérieurs.[68] Sa nouveauté réside dans le choix des vies des saints moins souvent représentées.

L'absence des parties latérales, dans les trois églises en question, aboutit à un rapprochement de deux thématiques, évangélique et hagiographique. A moins que ce débordement du cycle consacré au saint patron ne soit un phénomène limitrophe, indépendant du type de l'édifice. En règle générale, on réserve à ces illustrations des chapelles, des nefs latérales, le narthex ou, à défaut d'un tel emplacement approprié, la paroi Ouest du naos aussi bien au 12e qu'au 13e siècle et plus tard. A Apano Vianos, Kitiros et à Kakodiki la paroi Ouest a été réservée aux autres thèmes. La règle citée plus haut a été déjà abandonnée en Crète, sans contrainte architecturale. A Saint-Nicolas de Kyriakoselia, par exemple, daté de 1230—36,[69] un vaste cycle du saint protecteur commence dans la partie centrale pour continuer dans la partie occidentale de l'édifice. Quoi qu'il en soit, dans ce nouveau contexte le cycle hagiographique tient sa place et se situe différemment. A Kitiros, il occupe simplement le registre au-dessous des Grandes fêtes.[70] Un rapport mieux défini semble se dessiner à Apano Vianos. La vie de reclusion et de renoncement que sainte Pélagie la pénitente a mené la range parmi les héritiers des martyrs et de leur passion pour la vraie foi. Les tableaux, qui la racontent, se limitent à la paroi Nord et font suite à la Passion du Christ.[71] La variante de Kakodiki insiste davantage sur ce lien: le Crucifiement et l'Anastasis surmontent l'Interrogatoire et le Martyre, mais surtout l'Ensevelissement du Christ apparaît, en dehors de son contexte et contrairement aux deux autres églises,[72] parmi les scènes de l'Enfance, au-dessus de la Décollation de saint Isidore et apparente ainsi son sacrifice à celui du Christ.

68 Pour l'iconographie hagiographique, inspirée par des sources écrites, des schémas de scènes évangéliques, des témoignages historiques sur la persécution dirigée contre les chrétiens, voir Tomeković, *Zograf* 12, 1981, 37—40. Sur la possibilité d'utiliser les mêmes schémas dans la représentation de la vie de différents saints, en fonction du récit de leur vie, cf. Denys de Fourna, *op. cit.*, 189.

69 Cf. Gallas, Wessel, Borboudakis, *op. cit.*, 248—249.

70 Sur la paroi Sud ce sont la Nativité et le Baptême et sur la paroi Nord, la Résurrection de Lazare et l'Entrée à Jérusalem.

71 Il s'agit de la Cène, de l'Entrée à Jérusalem (4ème zone), du Chemin de croix et de la Trahison de Judas (3ème zone).

72 Où seule l'enfance du Christ figure dans la partie Ouest de la paroi Sud. A Kakodiki, la Présentation et le Baptême, sont placés à gauche de l'Ensevelissement (cf. Lassithiotakès, Κρητ. Χρονικά, XXII/II, 1970, fig. 306) et de la Décollation.

La conception de la théorie des saints du premier registre décèle une attention particulière à l'égard de la protectrice, ou du protecteur, de l'église et continue en quelque sorte le cycle hagiographique. Le choix est fait, tout d'abord, parmi les saints les plus vénérés en Crète: l'image équestre de saint Georges (23 avril), placée sur la paroi Nord dans les trois églises,[73] celles de l'archange Michel, en militaire, à côté de l'entrée du mur Ouest à Kitiros et à Kakodiki,[74] des célèbres ermites, Antoine (17 janvier) et Onouphre (12 juin), à la suite des évêques de la paroi Nord,[75] avec, en face, saint Jean Kalybitès, moins connu,[76] à Kitiros. Plusieurs procédés sont utilisés par la suite pour apporter une nuance propre à chaque décor. Le groupement, sur la paroi Nord à Apano Vianos, de saint Mamas,[77] de saint Antoine et de saint Syméon le Stylite (1er septembre), dont la présence n'est pas courante en Crète,[78] est dû, probablement, à leur expérience solitaire qui les unis à sainte Pélagie.[79] Le fait de représenter saint Christophore, à plus grande échelle et en Porte-Christ, à droite de la porte d'entrée, s'explique de la même manière puisque ce type iconographique rare a été rattaché surtout aux anachorètes.[80] Dans cette église

73 Saint Georges à cheval se trouve à côté de deux autres cavaliers, Théodore et Démétrius, sous le cycle de sainte Pélagie à Apano Vianos. A Kitiros il est placés entre saint Mamas et l'icône de sainte Paraskevi; à Kakodiki, il fait face à saint Démétrius. Pour les églises sous le vocable de saint Georges et ses effigies répertoriées en Crète cf. Gerola, *Katalogos*, p. 142, 148; pour saint Démétrius et saint Théodore cf. *Ibid.*, p. 142—143, 148—149.

74 A Kitiros, saint Michel et les supplices du Jugement Dernier entourent l'entrée; à Kakodiki ce sont saint Pantéléimon (?) et l'archange. A Apano Vianos, l'ensemble du premier registre de la paroi Ouest est consacré aux supplices. Pour les églises dédiées à saint Michel et ses images isolées cf. *Ibid.*, 144, 151.

75 Les évêques frontaux, et un évêque officiant (la paroi Sud de Kakodiki) prolongent le programme de l'abside sur les parois latérales. Saint Antoine, très populaire en Crète, a été représenté dans les trois églises. A Kitiros, saint Onouphre est placé à sa droite. Pour les effigies de ces saints en Crète cf. *Ibid.*, p. 142 et 146, 144 et 151.

76 Saint Jean Kalybitès (ὁ Καλυβίτης) est à côté de saint Pierre, en face de saint Antoine et de saint Paul. Il est représenté jeune, imberbe, aux cheveux chatains, vêtu en moine, tenant l'Evangile fermé. L'iconographie de ce saint, fêté le 15 janvier, établie déjà dans le Ménologe de Basile II (cf. *Il Menologio*, pl. 322), est maintenue jusqu'à Denys de Fourna (*op. cit.*, 166). En revanche, cet auteur ne le mentionne pas dans la partie consacrée aux saints du mois de janvier. Toutefois, son buste fait partie des Ménologes peints byzantins et plus tardifs, à Staro Nagoričino, Peć, Pelinovo (cf. Mijović, *Menolog*, p. 271, 368, 383). Trois autres représentations sont conservées en Crète (cf. Gerola, *Katalogos*, no 164, Lassithiotakès, Κρητ. Χρονικά, XXI/I et XXII/I, nos 9 et 57). Pour sa vie écrite cf. Delehaye, *Synaxarium*, col. 393; *Act. SS. Ian.* I, 1643, 1031—35; *BHG* 3e éd., nos 868—869.

77 Saint Mamas, martyr de Césarée en Cappadoce, dont le culte est attesté à Constantinople (cf. Janin, *op. cit.*, 314—319), figure aussi sur la paroi Nord à Kitiros mais à son extrémité Ouest. Il est représenté jeune, imberbe, tenant un baton de la main droite et une chèvre sauvage de l'autre main. Ce saint, commémoré le 2 septembre (cf. Delehaye, *Synaxarium*, col 5—8; *BHG* 3e éd., nos 1017 z-1022) a été persécuté à l'époque d'Aurélien (270—275). Il fut libéré par un ange qui le conduisit dans la haute montagne où il menait une vie solitaire, lisait l'Evangile tandis que les animaux sauvages le nourissaient. Cette vie dans le désert a été interrompue par l'arrivée des soldats, suivie de nouvelles tortures et de sa mort, le ventre percé. Il est représenté ainsi dans le Ménologe de Basile II (cf. *Il Menologio*, pl. 5) et plus tard dans les Ménologes peints (Dečani, Peć, Cosia) où il figure également en buste ou en pied (Staro Nagoričino, Markov Manastir, Pelinovo) (cf. Mijović, *Menolog*, p. 285, 316, 344, 349, 361, 376). Denys de Fourna (*op. cit.*, 189) recommande l'image de sa mort. Ses images se trouvent dans des enluminures (folio 17 r du Codex 61, daté du 11e s., cf. *The Treasures of Mount Athos*, I, pl. 107), dans les décors de plusieurs églises cappadociennes (cf. Jerphanion, *Cappadoce*, II/2, p. 508), crétoises (cf. notre note 4 et Gerola, *Katalogos*, p. 143, 151) etc.

78 Cf. *Ibid.*, no 538.

79 L'effigie de sainte Pélagie aurait été figurée sur la paroi Sud selon Gallas, Wessel, Borboudakis (*op. cit.*, p. 452) ?

80 Saint Christophore porte un manteau bordé de fourrure. Le Christ, sur son épaule, lui parle à l'oreille. Ce martyr, fêté le 9 mai, a été persécuté sous Décius (cf. Delehaye, *Synaxarium*, col. 667—670; H. Usener, Acta S. Marinae et S. Christophori, in *Festschrift zur fünften Säcularfeier der Carl-Ruprechts-Universität zu Heidelberg*, Bonn, 1886, 56—76; *BHG* 3e éd. nos 308 w — 311). Cette représentation a été rattachée à l'iconographie occidentale. Sur les sources grecques de ce type iconographique et ses liens avec le milieu des anachorètes, identifiés par leur prière à la colonne inflexible, à propos de deux exemples du 14e siècle également, à Lesnovo (1349) et à Saint-Etienne de Konče

on a figuré encore des Hagioi Deka, martyrs de Crète,[81] sur l'arc doubleau et l'image inhabituelle de saint Barthélemy, écorché vif, sa peau sur l'épaule.[82]

La vénération de sainte Paraskevi se traduit d'une autre façon à Kitiros. Sur la grande icône peinte de la paroi Nord la sainte, sous une arcade trilobée, tient une croix et tourne la paume de la main gauche vers le spectateur. L'emplacement de cette icône, au-dessous de la Décollation et en face de la Déisis de la paroi Sud, rappelle clairement le rôle d'intercession de la sainte pour le fondateur de l'église. A côté de la Déisis sont placées sainte Kyriaki[83] et sainte Marina, deux autres martyres fêtées, comme sainte Paraskevi, au mois de juillet. La lutte de sainte Marina[84] contre le dragon, vaincu par le signe de croix, est un autre point en commun entre cette sainte et sainte Paraskevi dont l'exploit similaire figure au-dessus. Enfin, à l'église Saint-Isidore de Kakodiki, dédiée à un saint guerrier, deux grands cavaliers, Démétrius et Georges, dominent les parois Sud et Nord; le premier à la suite de la Déisis, le second à côté de l'inscription dédicatoire, près d'un autre saint, civil, dont la légende est effacée.[85]

L'hagiographie peinte crétoise, à l'image de l'art de cette île, se forge une physionomie personnelle. Les raisons de cette situation sont d'ordre historique. La Crète, on le sait, vit sous le joug des Vénitiens depuis le mois d'août 1204, isolée des grands centres de l'art byzantin. L'église orthodoxe, inspirateur de la résistance spirituelle, joue un rôle important dans l'activité artistique de la Crète. La grande majorité des décors, entre la fin du 13e et le milieu du 15e siècle, est en effet commandée par des prêtres et des moines, seuls ou aidés par d'autres représentants de la population.[86] Une situation comparable se rencontre dans d'autres pays grecs sous la domination étrangère prolongée.[87] L'art exécuté pour les donateurs crétois se caractérise, en simplifiant un peu, par un attachement aux modèles du passé où l'île était byzantine (l'iconographie dépouillée, l'architecture peinte sans profondeur, divers procédés dont celui de l'icône peinte, etc.), sans que la rigueur d'autrefois soit respectée (l'interprétation plus libre des textes, le choix élargi des saints). A cela s'ajoutent des rares échos de l'art novateur ou encore des éléments accessoires d'origine occidentale ou locale.[88] Les peintures des fondations modestes d'Apano Vianos, Kitiros et de Kakodiki voient le jour dans ce climat et portent des marques de ces conceptions prédominantes bien que la participation du clergé à leur exécution ne semble attestée que dans la seconde église.[89] Cette production artistique souvent sans prétentions, parfois de bonne qualité (Saint-Isidore de Kakodiki par ex.),[90] comporte une note de fraicheur, voire de naïveté, par rapport à l'art contemporain à Byzance, mais témoigne, à sa façon, de la vitalité de cette tradition et de son importance pour la Crète.

---

(1366—71), cf. I. M. Đorđević, Sveti Hristofor u srpskom zidnom slikarstvu srednjeg veka, *Zograf* 11, 1980, 63—66. En Crète ce saint ne semble pas avoir été souvent représenté (cf. Gerola, *Katalogos*, no 581). Denys de Fourna (*op. cit.*, 159, 204) mentionne un saint jeune et imberbe mais pour le 9 mai il ne prévoit que la représentation du prophète Isaïe.

[81] Les Dix martyrs de Crète, martyrisés sous Décius, sont fêtés le 23 décembre (cf. Delehaye, *Synaxarium*, col. 337—340 et *BHG* 3e éd. nos 1196—1197). Pour les exemples crétois de leur représentation cf. Gerola, *Katalogos*, no 617, 619. En dehors de cette île citons l'exemple du Ménologe de Dečani et ensuite de ceux de Cosia et de Pelinovo (cf. Mijović, *Menolog*, 332, 354, 382); voy. aussi Denys de Fourna, *op. cit.*, 159—60, 197.

[82] Saint Barthélemy est placé entre saint Georges et saint Mamas. Le martyre de cet apôtre, commémoré le 11 juin (cf. Delehaye, *Synaxarium*, col. 743—746), figure dans le grec 510 où on le voit crucifié, vêtu d'une longue tunique (cf. Omont, *op. cit.*, pl. XXII). Encore Denys de Fourna (*op. cit.*, 205) recommande cette représentation. Ses différents supplices sont illustrés dans les Ménologes de Staro Nagoričino, Cosia, Peć (cf. Mijović, *Menolog*, 280, 359, 373) mais il ne s'agit pas de celui évoqué à Apano Vianos, et aussi dans une autre église crétoise, les Saints-Apôtres à Drus de 1381/91, d'inspiration occidentale (cf. Gerola, *op. cit.*, IV, 448, n. 22; Idem, *Katalogos*, no 136; Lassithiotakès, Κρητ. Χρονικά XXII/I, 1970, fig. 237). Pour sa vie et sa passion cf. *BHG* 3e éd. nos 227—232; C. Tischendorf, *Acta Apostolorum apocrypha*, éd. R. A. Lipsius et M. Bonnet, New York, 1972, p. 128—150.

[83] Sainte Kyriaki, née un dimanche, a été martyrisée sous Dioclétien et Maximien à Nicomédie. On la fête le 7 juillet (cf. Delehaye, *Synaxarium*, col. 803—806; *Act. SS. Iul.* II, 1721, 272—278; *BHG* 3e éd. nos 461 z — 462). Son effigie est courante à l'époque en Crète (cf. Gerola, *Katalogos*, 143, 150) et en dehors de cette île (cf. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo*, 158, 167; Subotić, *Ohridska slikarska škola*, 234; Mijović, *Menolog*, 280). Voy. aussi Denys de Fourna, *op. cit.*, 169, 206.

[84] Pour la vie de sainte Marina, commémorée le 17 juillet, voir Delehaye, *Synaxarium*, col. 825—26; H. Usener, dans *Festschrift. . .*, Bonn, 1886, 15—46; *BHG* 3e éd., nos 1165—1169. A Kitiros elle est en martyre. Sur les différents types iconographiques de cette sainte cf. Hadermann, *Kurbinovo*, 235—240. Elle fait partie, du groupe des saintes femmes devenu traditionnel (cf. Subotić, *Ohridska slikarska škola*, p. 175—176; Gerola, *Katalogos*, 143, 151). Dans les Ménologes peints soit elle est en buste (Staro Nagoričino), soit on illustre sa Décollation (Dečani) (cf. Mijović, *Menolog*, 283, 341). Voy. aussi Denys de Fourna, *op. cit.*, 169, 206.

[85] Ce saint serait, selon Gallas, Wessel, Borboudakis (*op. cit.*, 218), saint Isidore, en face de la Déisis de la paroi Sud comme c'est le cas de sainte Paraskevi à Kitiros.

[86] Cf. K. Kalokyrès, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, Athènes, 1957, p. 51—56.

[87] Cf. V. J. Djurić, La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècle, *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, Athènes, 1976*, I, Athènes, 1979, p. 223, 226—227.

[88] Sur la situation artistique en Crète, vers la fin du 14e et au début du 15e siècle cf. S. Tomeković, *Actes du Colloque de Strasbourg, 1982*, à paraître.

[89] Les donateurs d'Apano Vianos sont Nikolétos Marès et Kôstas Marès; ceux de Kitiros sont ses habitants, Chasios, Rogozos, Sklavopoula, Saint-Constantin de Kalamios et le métoche Μουστάκων; enfin, les donateurs de Kakodiki sont Michaèl Kopalatès et les frères Kaniskades (cf. Kalokyrès, *op. cit.*, p. 55 no 76, p. 52 nos 18 et 27).

[90] Peut être due à l'arrivée importante de réfugiés venant de Crèce continentale et de Constantinople au début du 15e siècle, à cause de l'expansion ottomane (cf. F. Thiriet, La situation religieuse en Crète au début du 15e siècle, *Byzantion*, 36, 1966, 201—212).

# Знамење Јудино на студеничкој трифори

## Прилог иконологији студеничке пластике, II

Јанко Магловски

ѡ лобзаниѥ льстно пльно сы безакониꙗ и погибе ли
ѡ лобзаниѥ горко и тьщетно д҃ши
неходатаино же геены

(Јевсевије Александријски)

Трифора Богородичине цркве у манастиру Студеници (сл. 1) својим каменим украсом привлачила је особиту пажњу испитивача српских средњовековних споменика. Већ Ф. Каниц, давне 1862, сматра вредним да широј јавности дочара њену лепоту.[1] Научни свет је могао стећи праву представу о лепоти и врхунској уметничкој вредности овог прозора тек по изванредном снимку репродукованом код П. Покришкина.[2] Прва монографија о Студеници доноси и први научно употребљив опис иконографског садржаја украса. Поменут је и мотив *јагње са крстом о рамену*.[3] Деценију касније појављује се студија М. Л. Буријан, у којој је пластика дата у засебном поглављу. Поменути студенички иконографски мотив схваћен је као *јагње Божије са симболом крста*.[4] Даље научно интересовање за студеничку трифору, по хронолошком следу, јесте оно Ђ. Бошковића. Он даје, иако посредно, једино до данас иконографско-симболичко тумачење овог прозора.[5] Студијама о студеничкој пластици Ј. Максимовић, српска средњовековна скулптура добија свог истраживача.[6] На студеничку трифору поново се скреће пажња покушајем да се, применом фотограметријске методе, начини поуздана графичка документација студеничке пластике.[7] Тек друга монографија Студенице, 1968, ваљаним текстом и обилним фото-прилозима, кад је у питању пластика, омогућује да се многи њени проблеми реше кабинетским радом.[8] Овде не треба изоставити ни књижицу о Студеници, написану за потребе туристичке презентације споменика.[9] Последњи текст, важан за приступ проблемима студеничке трифоре, појављује се у монографији о српској средњовековној скулптури.[10]

Из досадашњих разматрања о украсу овог архитектонског отвора могу се извести два мишљења о његовом значењу. Једно би било да ове представе, тумачене Апокалипсом, спадају у приказ пакла и раја.[11] На другој страни се доследно заступа поставка да је основни смисао оваквог иконографског решења његова профилактичка улога.[12] Прву поставку је могуће задржати, али само условно. Њено подробније разрађивање је неопходно стога што се не може остати на једностраном везивању за визију Јована са Патмоса у којој је изложена пропаст вавилонске блуднице (Откр. 17, 18 и 19/1, 2).[13] Друго тумачење, да су фигуре на конзолама

---

[1] F. Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, Wien 1862, 25, таб. X; српско издање: Ф. Каниц, *Византијски споменици по Србији*, прев. А. Сандић, Беч 1862, 25, таб. X. Каниц на табли X доноси основу Студенице, цртеж трифоре и детаље западног портала. Цртеж трифоре је сасвим нетачан кад је у питању преношење иконографских детаља. Дочаран је само општи визуелни утисак.

[2] П. Покрышкинъ, *Православная церковная архитектура XII—XVIII стол. въ нынѣшнемъ Сербскомъ Королевствѣ*, С.-Петербургъ 1906, 16, таб. VI. Покришкин не описује трифору, али доноси репродукцију изузетно квалитетне и добро кадриране фотографије.

[3] В. Петковић, *Манастир Студеница* (Народни музеј: Српски споменици II) Београд 1924, 23, сл. 20, набраја представе у левој лози. Приложена фотографија једва да је од користи за иконографски приступ.

[4] M. L. Burian, *Die Klosterkirche von Studenica. Ein Beispiel für die Begegnung armenischer, byzantinischer und italienischer Formen in der Architektur und Plastik des mittelalterlichen Serbiens*, Zeulenroda 1934, 22—30, Abb. 22. »Lamm Gottes mit dem Symbol des Kreutzes«, 28.

[5] В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Дечани* I (СКА, Стари српски уметнички споменици, књ. II) Београд 1941.

[6] J. Максимовић, *Студије о студеничкој пластици, I Иконографија*, Зборник радова Византолошког института, књ. 5 (1958) 137—148; *II Стил*, ЗРВИ, књ. 6 (1960) 95—109.

[7] Г. Војновић, *Фотограметријско снимање Богородичине цркве у Студеници*, ЗРВИ, књ. 10 (1967) 149—161, сл. 3 и 10. Приложена фотографија трифоре далеко је испод квалитета фотографије коју је објавио П. Покришкин. Треба напоменути да је приликом израде цртежа пластичног украса Студенице занемарена њихова основна сврха. Цртеж неког уметничког споменика треба да покаже оно што није могуће постићи фотографијом. У случају фотографија добро очуване камене пластике, најчешће сметње стварају сопствене и бачене сенке вајаног украса. Оне су у већини случајева узрок лошег сагледавања иконографских детаља. Приложени цртеж студеничке трифоре (Г. Војновић) није умео да изађе накрај с тим проблемима. У детаље које је требало цртежом јасно документовати унето је још више забуне. По фотографијама трифоре добија се утисак да је јагње пропето на задње ноге и да је, пошто су паралелне, приказана само десна. Нејасан визуелни дојам о пропетом јагњету овим цртежом трифоре документован је као чињеница. То не одговара стварном стању на споменику. Јагње има све четири ноге и стамено стоји на огранку лозе идентификујући се тако с њом као плод њеног раста. Куђени цртеж претвара задњу леву ногу јагњета у нов изданак на јагњетовом огранку, док предњу леву ни не бележи. Није потребно набрајати друге детаље овог знака који нису тачно забележени, пошто нису битни за иконолошко разматрање. Из тог угла, велика је разлика између нечега што чврсто стоји и нечега што се пропиње.

[8] М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 55—55, фот. на стр. 44, 51—55.

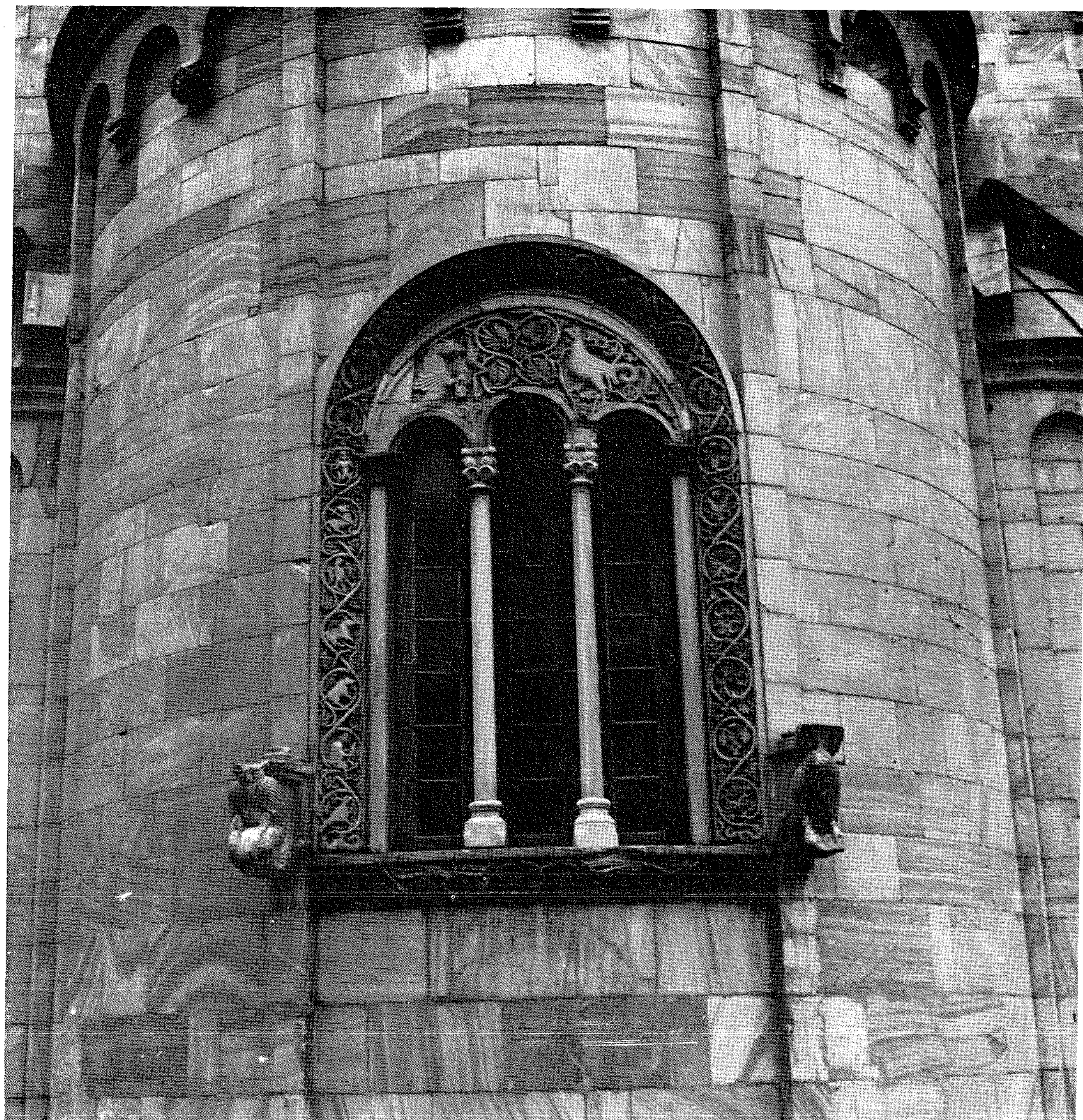
[9] М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1971, 11, где је изнето мишљење да представа јагњета са крстом означава Христа.

[10] J. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 68—69.

[11] Ово мишљење изнео је Ђ. Бошковић, *нав. дело*, 78, разматрајући проблеме дечанске трифоре која је иконографски зависна од студеничке.

[12] Идеју о чуварској улози немани на отворима Студенице изнео је Г. Мије у вези са западним порталом: »Quatre animaux semblent sortir du mur, pour garder l'entrée, comme aux temples d'Assyrie: deux griffons, au depart de l'archivolte, deux lions, sous la colonnette« (G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919, 82). Њу задржавају и други аутори. Идеја о стражарској улози ове четири животиње проширује се употребом термина *профилактички* (J. Максимовић, *Студије I*, 144, 146; иста, *Српска средњовековна скулптура*, на више места).

[13] У средњовековној мистици и поетици пропаст вавилонске блуднице јесте првенствено слика моралног стања — потпуна огреховљеност која води у вечну пропаст. Удубљивањем у симболички слој средњовековне културе запазиће се да аждаја, неман, звер, змија и њима слични хибриди, ищедиꙗ ѥхиднова — породи аспидини, означавају зло. Изузетак су нека посебна решења која могу, и без видљивог присуства победиоца, означити побеђено зло или могућност његовог превазилажења. Изнета претпоставка да је на тимпанону дечанске трифоре, а по аналогији и студеничке, реч о представи пакла, а да је на оквиру, где су исклесане увојите лозице, дата представа раја, не може се одржати у потпуности и не у том облику тумачења. Разјарена аждаја, у ствари *кетос* — знак пророка Јоне, неман која раздире људско обличје, одговарала би у потпунссти симболичком представљању пакла. Већи део иконографског решења — биљни четворолик и њему подређен, до завидне мере смирен василиск — није примерен хришћанском виђењу ускомешаног (не-мир) краљевства Сотониног. Лозе који би означавале рај — израстају из греха и зла. Рајска лоза јесте лоза истиньнаꙗ и мора израстати из



*Сл. 1. Студеница, Богородичина црква, трифора олтарске апсиде (фото Народни музеј, Београд)*

трифоре »чувари прозора, те имају профилактичку улогу као и змај и василиск у тимпанону«, требало би напустити.[14]

Јагње са крстом на допрозорнику студеничке трифоре (сл. 2), иконографски мотив чије се значење одгонета, не може се разумети изван иконолошког контекста слике у коју је уграђено. Стога се најпре мора наћи тачка посматрања према којој је грађен распоред елемената њене иконографије.

Помнијим проматрањем иконографског решења запазиће се да је слика подељена замишљеном вертикалном осовином на две разнородне половине. Тиме се хоће рећи да није симболички симетрична, иако постоји извесна симетрија и уравнотеженост у ликовном смислу. Тај степен визуелне разнородности, тиме и символичке, није наглашен на начин како је то учињено на јужном порталу студеничког храма, где су два симболички опречна биљна орнамента изведена помоћу два потпуно

---

доброг корена. Зли корен је за леву лозу представљен кетосом. Десна лоза је змијом означена као она која израста из греха. У иконографији студеничке трифоре нигде нема неког ликовног решења које би указивало на то да је негативним корењем назначено зло сасвим превазиђено или побеђено. Тек потпуна победа над злом јесте услов да се досегне рајско блаженство.

[14] Заснованији приступ у трагању за значењима вајаних облика на средњовековним грађевинама почивао је на обраћању писаној речи. Тражење односа текста и клесане слике, колико год се то чинило тек покушајем, указује на ваљан поступак којим ће се доспети најпре до дубљег разумевања духа епохе, а потом и њених ликовних стремљења. У разматрању поетике старе српске књижевности није пропуштено да се забележи и изврсно разумевање ове проблематике (Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 84—88; поглавље: *Књижевност и ликовна уметност*. Упор. и опширнији и не толико кристално јасан став поглавља *Стара руска књижевност и њен однос према ликовним уметностима*, у: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, прев. Д. Богдановић, Београд 1972, 33—55). Ту је сажетим обимом текста назначен шири теоријски оквир у којем треба истраживати средњовековне поетске слике, било оне у текстовима или оне у ликовним остварењима. Поткрепљујући већ изнето мишљење, да би требало напустити став о профилактичкој улози архитектонске пластике, посебно се мора истаћи да у византијској уметности, тиме и у српској средњовековној, како текст тако и слика јесте дело божанског надахнућа које открива тајне јестаства скривене у тами незнања. Стога сазнање о неманима које су исклесане на студеничком храму,



*Сл. 2. Сӣуденица, Боīородичина црква, ӣрифора олӣарске айсиде, деӣаљ левоī доӣрозорника (фоӣо Народни музеј, Беоīрад)*

различита композициона поступка.[15] На трифори су обе биљке засноване на истој геометријској схеми. Како оса симетрије трифоре лежи у симетралној равни храма, могла би се, тако подељена слика, оријентисати према северној и јужној страни света. Ту могућност, ипак, не допушта превласт негативних симбола на јужној страни: пропаст вавилонске блуднице у тимпанону, сирена у горњем пољу лозе допрозорника, свиња у петом пољу одозго, грешни брат на јужној конзоли, а потом и смерни брат на северној.[16] По основним правилима топографске симболике храма, представе би требало да стоје обрнуто — негативне на северу, а позитивне на југу. Остаје могућност да се слика посматра независно од ове оријентације, да у топографској симболици храма учествује само својим источним положајем. Тиме њена двојна подела не би била зависна од симболике севера и југа, већ би симболика трифоре стајала у тешњој вези са симболима западне фасаде. У том случају, могућност унутрашње, аутономне оријентације слике мора отпасти, пошто би се негативно налазило десно, а позитивно на левој страни слике.[17] По себи се намеће закључак да би задовољавајућа оријентација била тек она у односу на посматрача. На слици би тада са посматрачеве леве стране били негативни а са десне позитивни знаци. Овом решењу, на изглед задовољавајућем, противи се једна сасвим проста чињеница. Прозор, као архитектонски елеменат, не као слика, није у непосредној функцији човека изван храма, као што су то улази. Тешко је поверовати да ће се слика, која украшава студеничку трифору, одређивати према човеку изван светиње. Неопходно је истаћи и општепознату чињеницу која се скоро увек само подразумева а не уводи у разматрања. Прозор, као отвор у зиду, јесте у функцији светлости — осветљавања архитектуром омеђеног простора и, као такав, може учествовати у светлосној симболици.[18]

---

сазнање истине о њима материјализовано у камену, јесте противотров за зла која од њих долазе. Ако се појединим сценама студеничке пластике жели наћи профилактичко својство, брзо се увиђа да оне могу бити предохрана (προφύλαξ) једино за човека, и то само човека посвећеног у основне хришћанске тајне. Неупућени неће ту ништа разумети о хришћанским лековима за бесмртност, нити о прејакој тврђи дома Господњег.

У истраживању студеничке пластике мора се водити рачуна о пореклу мотива, али се, исто тако, не сме заборавити да лав или грифон уз улаз у месопотамској или којој другој уметности старог света нису исто што и лав или грифон уз улазе у хришћанској сакралној архитектури XII века. Ако је општеприхваћено мишљење да су тамо чували грађевину, то никако не значи да ће им та улога, пуким преношењем или по простој аналогији, бити и у хришћанству. Чињеница је да хришћанство задржава многа решења старијих епоха. Не стога што не би умело наћи боља, већ, тумачећи их новом мудрошћу (која себи сазда храм), указује на слабост и ништавност, а пре свега, из хришћанског угла, на погубност њихових старијих значења. Старе тајне се памте још само као јалове плетке и обмане, и пука пијанства: пакы ієь мои и пакы таиньство·таиньство не прѣльстно ни же не оукрашено·ни же еллиньскыіе льсти и пиганьства (Рукопис САНУ 21, *Зборник.* иже вь сїхь ѡца нашего григориꙗ архїепкпа константина грда вгослова, на стаа просвѣщенїа, сло ї, срп., 1360/80, fol. 190 r.; упор.: Д. Богдановић, *Инвенӣар ћирилских рукоӣиса у Југославији /XI—XVII века/* Београд 1982, 33, ред. бр. 263. На *Инвенӣар* се упућује ради даље литературе о рукописима. О празној превари упор. Кол. 2/8). Одузимањем чуварске улоге страшним неманима, коју оне могу имати једино у профаним чарањима и басмама, хришћанске црквене грађевине не остају без профилаксе. О снази која чува улазе у храм, град Бога живога (Јевр. 12/22), сведочи приповест о животу Марије Египатске, светитељке која се са старцем Зосимом слика покрај пролаза или у њима. Потврде о одбрамбеној снази налазе се и у другим мотивима живописа прозора и пролаза, или непосредно уз њих (упор.: С. Н. Радойчич, *Изображение отрока при церковном входе в сербской живописи начала XV века*, штампано у: *Византия, Южные славяне и древная Русь, Западная Европа, Искусство и культура*, Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, Москва 1973, 324—332; с литературом. Срп.: *Порӣреӣ младића на довраӣнику у срӣском сликарсӣву XV века*, у: С. Радојчић, *Одабрани чланци и сӣудије*, 1933—1978, Београд, Нови Сад 1982, 241—247). О томе говоре и поједини текстови који тумаче литургију (упор.: Л. Мирковић, *Анђели и демони на каӣиӣелима у цркви Св. Димиӣрија Маркова манасӣира код Скоӣља*, у: *Иконоīрафске сӣудије*, књигу приредио В. Ђурић, Нови Сад 1974, 253—261). Хришћанин верује да га штити снага лава од колена Јудина (Откр. 5/5), који је у храму, а не моћ лава који риче пред вратима или вреба у окољу светог прибежишта да би растргао боголико обличје праведничко (упор.: 1 Пт. 5/8 и у цитату изнад нап. 43 овог текста; Јер. 2/30, 4/7; Пс. 17/12).

[15] Упор.: Ј. Магловски, *Сӣуденички јужни ӣорӣал. Прилоī иконолоīији сӣуденичке ӣласӣике*, Зограф 13 (1982) 13—27.

[16] В. Петковић мисли да конзоле представљају две фигуре у монашкој ризи с нимбом око главе *(нав. дело*, 22, 23). Бележећи манастирску традицију, М. Л. Буријан за леву фигуру каже да је сабрат световњак (Laienbruder), што је, највероватније, погрешно схваћен искушеник, а десно да је брат духовник (geistlicher Bruder), што би требало разумети као монах или пострижеӣник. Она доноси и податак игумана Виктора да је лево Немања као Симеон а десно његова супруга, касније монахиња Анастазија. У случају обе конзоле реч може бити једино о монасима, о чему говори иконографско решење.

[17] О принципима организације простора у старом сликарству видети: B. A. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone* (Sazvezđa 66) Beograd 1979, 311—332.

[18] Светлосна симболика чврсто је уграђена у хришћанску уметност и црквени обред, почев од оријентације храма и организације литургичког простора, прописа о паљењу и гашењу свећа,

Приступајући проблему са те стране, оријентација слике трифоре у односу на упадни зрак сунца, и симболика која отуд проистиче, потпуно се слаже са симболичким значењем светог храма Господњег у оквиру хришћанског симболичког модела космоса. Симболика трифоре, која обухвата и сунчев зрак, у потпуности се слаже и са симболичким значењем олтарске апсиде, њеним архитектонским решењем и њеном литургичком организацијом простора, а што је најбитније — с мистичким значењем иконографије њеног живописа. Пошто се поглед посматрача поклапа са смером доласка Истока са висине (Лк. 1/78), разумљиво је да се тек отуд оријентација трифоре: лево (негативно) — десно (позитивно), поклапа са гледиштем »из човека«. Напред је напоменуто да обе лозе, и лева и десна, израстају из греха односно зла (змија и змај).[19] На левој, која се због сирене или рибе-девојке указује као огреховљена, све представе треба разумети као симболе појединих страсти или, сагласно хришћанској мистици, читавих група грехова који од њих потичу.[20] На десној, позитивној, одсуство таквих симбола може говорити да је ова лоза од њих очишћена. Толико би било довољно уз контекст у којем се посматра јагње са крстом на студеничкој трифори.

Бавећи се проблемима дечанске трифоре, Ђ. Бошковић је на студеничкој, као компаративном материјалу, нашао три знака који су говорили у прилог томе да лозе на оквирима ова два прозора разуме као представе раја. То је, пре свега, јагње са крстом, којег нема на дечанској трифори. То су и јелен и орао, о којима се доста знало као о позитивним симболима. Напредак у изучавању византијске уметности довео је до бољег разумевања начела на којима је она заснована, и до напуштања многих заблуда о њој. Ова уметност доживљава потврде као несхематична иако њени творачки принципи још нису довољно истражени и у свим њеним видовима подједнако разазнани. Све се више открива да она није ни крута по форми нити статична по стилу, а ни толико строга у устаљености иконографских решења, већ да обилује високом уметничком слободом, никад не напуштајући религиозну духовност и основни репертоар веома богатих поетичких средстава. Добар део њених знакова може имати и позитивно и негативно значење. То ће зависити од контекста слике, песничке или зографске, у коју је знак уграђен, као и од његовог иконографског варирања. Тако су у огреховљеној лози јагње са крстом, орао и јелен, у ствари, негативна знамења.

Јагње са крстом, како се у дескриптивном приступу студеничкој пластици назива,[21] тумачено је као јагње Божије.[22] Исказ да је реч о Христовом знаку, како год био формулисан, није заснован на подробнијем разматрању иконографског решења. На основу општег визуелног утиска, овај сложени знак сврставан је у ред мотива који, ликовном везом јагњета и крста, изражавају средишњу тему хришћанске сотерологије. Мотив је, иначе, веома распрострањен у романичкој уметности, напосе у скулптури, и симбол је евхаристичке жртве Христове.[23] Текстуелна подлога у новозаветном канону јесте у речима последњег пророка и Претече Христовог — Јована Крститеља: »гле, јагње Божије које узе на се гријехе свијета« (Јв. 1/29), и »се агньць б҃жии« (Јв. 1/36; упор. и 1 Петр. 1/18, 19).[24] Старозаветна праслика нађена је у речима Исаије пророка: »Мучен би и злостављен, али не отвори уста својих; као јагње на за-

---

обавезе да у цркви увек гори кандило па до литургичких текстова и самог исповедања вере. Игре светлости и сенке у природи које су сликари Каленића покушали да унесу у уметност, надахнутим лирским језиком посебно су забележене као појава у византијској уметности (В. Ђурић, *Зидно сликарство моравске школе*, Београд 1968, 25—26; исти, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 101, 103). Проблем светлости у уметности истражује се из два, не сасвим јасно разграничена правца: светлост као елемент слике и светлост као симболички садржај слике. За такав, у основи, приступ, упор.: А. Стојаковић, *Светлост у моравском сликарству*, О кнезу Лазару (Научни скуп у Крушевцу 1971) Београд 1975, 289—301. Понеки рад приступа проблему другачије: светлосна симболика као садржај уметничког дела. Тако је у случају сагледавања илустрација појединих стихова Богородичиног акатиста (нпр.: J. Myslivec, *Ikonografie Akatistu Panny Marie*, Seminarium Kondakovianum V, 1932, 97—128; Ц. Грозданов, *Илустрација химни Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 39—54), или се проблем дотакне у расветљавању других тема средњовековног живописа [нпр.: И. Ђорђевић, *Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку*, Зборник за ликовне уметности 9 (1973) 13—26; С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7 (1977 за 1976) 28—35; E. C. Schwartz, *The Whirling Disc. A Possible Connection Between Medieval Balkan Frescoes and Byzantine Icons*, Зограф 8 (1977) 24—29; М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, ЗЛУ 13 (1977) 3—26].

Најчешћи и најизраженији византијски лик светлосне симболике јесте Богородица Знамења — са знаком оваплоћеног Логоса који је видело (светлост) свету (Јн. 8/12: τὸ φῶς τοῦ κόσμου, lux mundi, свѣть мирѹ). Мистичка улога тог иконографског типа Богородице у оквиру хришћанске светлосне симболике јасно је истакнута стихом: χαῖρε ἡ τεκοῦσα τὸ φῶς καὶ μὴ γνοῦσα τὸ πῶς, који је исписан као легенда уз Богородицу Знамења у полукалоти апсиде Панагије Трикомсн на Кипру (упор.: М. Татић-Ђурић, *нав. дело*, 23, сл. 6). Овај стих је изведен из хајретизма другог икоса Богородичиног акатиста: χαῖρε, το φῶς ἀῤῥήτως γεννήσασα· χαῖρε, τὸ πῶς, μηδένα διδάξασα; ра́дѹисе, ꙗже свѣть неизреннo ро́жьшїи, ра́дѹисе еже како нїединого наоѹчвши (срп. из рукоп. САНУ 67, fol. 62 r.). Неће бити да је Богородица Знамења ликовни израз и потврда плотиновске естетике у средњем веку (М. Татић-Ђурић, *нав. дело* и место). То није оно што се код Плотина зове φῶς ἐκ φοτὸς. Хришћанско правоверје може прихватити Плотина тек као неко наслућивање праве истине, јер оно верује (у) φῶς ἐκ φωτὸς, Θεὸν ἀληθινὸν ἐκ Θεοῦ ἀληθινοῦ; свѣта ѿ свѣта, Б҃га истинна, ѿ Б҃га истинна, како га исповеда у Символу вере који је кодификован на Првом васељенском сабору одржаном 325. године. То се збило неких педесетак година након Плотинове смрти. У вези с иконографијом Богородице Знамења требало би потанко размотрити другу од три могућности које износи Н. П. Кондаков у вези с питањем шта значи, по самом смислу речи, историјско име иконе. А то је да се реч знамење односи на медаљон Емануила (Н. П. Кондаков, *Иконографiя Богоматери*, томъ II, Петроградъ 1915, 116—117). То би било од значаја за студеничку светлосну симболику. Поред тога што је у конхи апсиде насликана Богородица Знамења, два анђела господња, на бочним странама осликаног отвора трифорног прозора, приказана су у чину свечаног входа или царске процесије. Као да уводе светлост у хришћанску светињу над светињама, светлост која Јесте и кроз коју се Логос оваплоћује на неисказив начин у Богородичином пречистом телу, пречистој храмини и скинији.

[19] Користи се устаљени термин змај, иако би једино исправан израз био кетос. Иконографско-иконолошки проблеми кетоса (кит) у хришћанској уметности нису монографски размотрени премда је његово симболичко значење јасно из Књиге пророка Јоне и из Христових речи у Јеванђељу по Матеју (Мт. 12/39—41). Границе у којима се могу кретати иконографска решења јасно су задате у представама трилогије о Јони у ранохришћанској уметности. Библијски кит (од κῆτος) није balaena, највећи сисар, животиња која се данас подразумева под тим изразом. Није ни риба, како га тумачи: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, uredio A. Badurina, Zagreb 1979, у јединицама Кит (стр. 329) и Јона (стр. 302). Библијски кит јесте морска неман, фантастична животиња чисто симболичког значења, па је његово представљање у виду змаја исправнија иконографска варијанта од представљања у виду balaena-е. Термин змај је мање исправан јер се та неман везује за пусте копнене пределе и пећине.

[20] Исцрпне информације о проблему страсти: Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности* (Византолошки институт, Посебна издања, књ. 11) Београд 1968, Глава III. *Доктрина Лествице*, 33—98.

[21] Термин сасвим исправан за иконографски мотив.

[22] То је већ ознака садржаја или теме ликовног знака и мора се доказивати. Закључивање по аналогији ваљано је тек на основу подробне иконографске анализе појединих детаља.

[23] Византијска иконографија изражава сво значење сликањем Христа-Агнеца на патени. О његовом приказивању у теми Поклоњење агнецу упор.: В. Ђурић, *Најстарији живопис испосница пустиножитеља Петра Коришког*, ЗРВИ 5 (1958) 173—202; Г. Бабић, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава. Архијереји служе пред Хетимасијом и архијереји служе пред Агнецом*, ЗЛУ 2 (1966) 9—31; J. Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве Светих Апостола у Пећи*, ЗЛУ 4 (1968) 25—63; исти, *Српски архиепископи у композицији Служење св. литургије у манастиру Сопоћани*, ЗЛУ 19 (1983) 41—73.

[24] Цитирано по фото-издању Вукановог јеванђеља: J. Врана, *Вуканово Еванђеље* (САНУ, Посебна издања, књ. CDIV, Одељење литературе и језика, књ. 18) Београд 1967, 115.

клање вођен би и као овца нијема пред онијем који је стриже не отвори уста својих« (Ис. 53/7). Ове речи су исписане на свитку који овај пророк држи на фресци студеничког Распећа: ѣко ѡвча на заколение ведень.[25]

Приликом изношења суда о студеничком јагњету запостављана је чињеница да у хришћанскј мистици јагње није искључиво Христов знак. Јагње је, надасве, симбол кротости и благости, недужности. Поред неких места у новозаветном и старозаветном канону, о томе сведочи честа, на њима заснована, симболичка употреба знака јагњета и овце у црквеној поезији, а и у другим текстовима хришћанског средњовековља. Ради илустрације претходног, као и због важности коју ће имати за даљи текст, указујемо на следећу песничку слику: Пастирa и агнца словеснїе соущe ѡвце, посрь влькь ѿ него ıако агнци мѹдрїи послани быстe, бжтвнымъ проповеданїем, тѣхь прѣтвраюшe сверѣпство на кротость, вѣрою зовоущe неоуклонномь помисломь: помени нā вь црт̃вӣ.[26] Стручној литератури позната је чињеница да знак јагњета, односно овце, има шире симболичко значење. Тако се могу представити апостоли или уопште припадници стада Доброг пастира, као што оно може бити атрибут неког светитеља.[27] Јагње је, дакле, иконографски мотив који може доста слободно учествовати у грађењу поетских слика. Тако му треба приступити и у тражењу иконографске теме изречене помињаним сложеним знаком. Тек разматрањем иконографских појединости у решењу, за које се усталио технички термин јагње са крстом, доспеће се до разумевања односа у који су ова два знака доведена у намери да се изрази одређен став хришћанског веровања.[28] На познатим примерима јагњета са крстом, оно, у романичкој скулптури, увек изражава идеју евхаристичке жртве Христове, изузев једног, романиком надахнутог примера — студеничког.[29]

Основна иконографска схема или општи визуелни утисак јесте оно по чему се студеничко јагње са крстом не разликује много од устаљених решења у романици.[30] Помнијим загледањем запажа се одсуство ореола који би јагње Божије, с обзиром на репрезентативност споменика, свакако имало. Затим, увијени рогови, у ствари један рог — будући да је глава дата у левом профилу — такође је иконографски детаљ који одступа од устаљене слике. Одсуство нимба не оспорава могућност да је реч о јагњету Божијем. Ни рогови не говоре изричито у прилог томе да је реч о негативном знаку.[31] Овако иконографски дефинисано јагње, без нимба и с роговима, пружа веома малу могућност да се разуме као Христов знак. Неоспорна истина јесте да је крст, који учествује и у иконографији студеничке представе, знамење Спаситељево. Није познато да се неки светитељ, који би као атрибут имао крст, представља на овај начин, тј. јагњетом и крстом.

Тако се, с пуно разлога, тежиште усмерава на разумевање односа крста — који представља Христа или је одличје његове власти, и јагњета — које овде није Христов знак. Одмах се запажа да у иконографији студеничког јагњета са крстом нема одстојања између главе и крста, одстојања које је устаљено у иконографији јагњета Божијег.[32] То проистиче отуд што јагње љуби крст. То би, у исти мах, било и основно обележје овог ликовног знака. Посебно необичан би био начин на који јагње љуби крст.[33] Оно се тиме издваја из низа романичких представа и у значењу пољупца треба тражити идејно средиште студеничког знамења.

Пољубац или цјелов, лобзанїе — јесте микроструктура овог сложеног знака. У хришћанској духовности свеприсутна су два, сасвим опречна, пољупца: пољубац мира и Judин пољубац. Оба су дубоко уграђена у хришћански обред. Мистичко-симболичко значење пољупца изводи се из новозаветног и старозаветног канона. Његово позитивно значење има широк опсег и јак поетски набој. Пољубац мира добио је своју иконографију у сусретима светитеља, најчешће у сцени сусрета Марије и Јелисавете.[34] Пољубац се јавља као израз безгранич-

---

[25] »Као јагње на заклање вођен.« Упор.: М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *Студеница*, репродукција у колору уз стр. 72. Интерпретација текста свитка стр. 83.

[26] Рукопис Универзитетске библиотеке »Светозар Марковић« у Београду, Ћор. 8, *Каноник*, вь четрькь·бл̃женїи, гл̃а·д̃ срп., трећа четвр., XVI в., fol. 7 r., упор.: Д. Богдановић, *Инвентар*, 46, ред. бр. 473.

[27] Упор.: *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie* 3, Laban — Ruth, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1971, стубац 7—14; као атрибут светитеља: *Исто*, 8. *Iconographie der Heiligen*, Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer, Register (1976) Lamm 18*.

[28] Јагње са крстом означава једном заувек принету крвну жртву Христову за спасење људи. Пасхално јагње — Христос, јесте велика и неисказана тајна Агнеца Божијег хришћанске евхаристије. О тој тајни медитира и представа јагњета Божијег у Годивју (упор.: Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 29, цртеж 4, фот. 7). Необична иконографија јагњета Божијег из Годивја тему евхаристичке жртве (јагње са ореолом, сигнатура IC̃ XC̃, копље) проширује пастирским штапом и на Христа као истинитог чинодејственика те свете тајне. У поетици језика то је песничка слика Златоустове литургије: *јер си Ти који приноси и који се приноси* (Молитве херувимске песме, ты бѡ іеси приносеи и приносимыи, рукопис УБ Ћор. 7, *Служабник*, срп., посл. четвр. XVI в., fol. 32 v.; упор.: Д. Богдановић, *Инвентар*, 63, ред. бр. 797). Могућности иконографског варирања поетске слике неупоредиво су богатије у литератури но у живопису. Тиме литерарни знак има мањи опсег од ликовног. Зографски мотив у Годивју садржи песничку слику пастира, а уједно и јагњета из цитираног тропара изнад нап. 26. Чини се да ово интересантно иконографско решење има везе и с јагњетом из Апокалипсе (рог, како се може судити на основу цртежа и фотографије које доноси Г. Суботић). Све то обавезује на подробније разматрање пошто је теже прихватити мишљење да је сликар из Годивја могао видети овај мотив на неком делу ранохришћанске уметности у Охриду.

[29] Истраживачи, пре свих Ј. Максимовић, с правом истичу да је студеничка пластика само по форми блиска романичкој а да по духу припада свету Византије (Ј. Максимовић, *Студије I*, 147; иста, *Студије II*, 107; иста, *Српска средњовековна скулптура*, 69), и да је, у ствари, настала из симбиозе романске и византијске уметности (иста, *Српска средњовековна скулптура*, 71).

[30] Тело и глава јагњета представљају се у профилу. Оно предњом повијеном ногом придржава тањи и дужи штап на чијем је врху крст, махом грчке форме. У великом броју случајева, јагњету је глава окренута према крсту, чиме и поглед посматрача скреће ка овом знаку своје власти која је заснована на божанској саможртви. Одстојање главе од крста јесте маркантно. Око главе је, претежно, ореол.

[31] Познати су саркофази са овнујским главама, које имају и многи капители на месту волута, свакако у позитивном значењу.

[32] Исцрпна расправа о иконографским проблемима јагњета Божијег или типолошки каталог ликовних варијаната овог симбола, нису ми познати. Уз рад је интересантно упоредити: V. Mošin, M. Gavrilović-Pajić, *Agneau pascal* (Albums de filigranes I) Belgrade 1967. Код нас се проблема иконографије, значења и јављања јагњета Божијег на споменицима дотакао: Ђ. Бошковић, *нав. дело*, 75, 76, 171, 172. Евхаристичко значење јагњета Божијег подвукао је: Л. Мирковић, *У одбрану епископа Еуфразија ктитора базилике у Поречу*, Гласник. Службени лист Српске православне цркве, година XLVII 5, Београд 1966, 190.

[33] Јагње је дато у левом профилу тела, а глава му је приказана десним профилом. Десном предњом ногом, повијеном, придржава краћи штап на чијем врху се налази овећи крст грчке форме. Штап на којем је крст скраћен је да би се само свето знамење приближило скврним устима јагњета. Иконографија уста јагњетових одаје утисак као да јагње гризе, тј. брсти леви крак крста, а не да га љуби.

[34] Поетичке вредности пољупца не могу се опсежније разматрати у овом раду. Јеванђелска потврда о обичају целивања домаћина и госта, који и данас траје, и која га потврђује као пољубац мира, налази се код Луке: И ѡбратиь се кь женѣ симоноу о ρечє: видиши ли сию женоу: вьнидохь вь домь твои: водьї на нѕѣ ми не дасть: си же сльзами ѡмьї ноѕѣ мои: и власьї своими ѡтрь: лобьзанıа мнѣ не дасть: си же ѿнелѣ же вьнидохь: не прѣста ѡбловьıзающи ноѕѣ мои (Лк. 7/44; цит. по Вукановом Јев.: Ј. Врана, *нав. дело.*, 278). У овој епизоди Светог писма сенчи се разлика између покајног пољупца грешнице и не-датог пољупца домаћиновог. Прекрасна поетска слика цитата изнад нап. 40 ставља искрени пољубац блуднице, којим се њени греси опраштају, у оштру опреку са Јудиним лажним пољупцем који његове грехе запечаћује. Уз

ног узајамног припадања, сједињења кроз припадност истој духовној тежњи, као израз дубоког поштовања, радости, покорности и љубави.[35] »Да ме хоће пољубити пољупцем уста својих! Јер је твоја љубав боља од вина« (Песма 1/2). Као ритуални знак, старији је од епохе хришћанства, која га је прихватила припојивши му нове вредности. Тако и у композицији Издајства Јудиног из Христовог циклуса, којој је тема Јудин пољубац, није дата само илустрација догађаја који води страдању и распећу Христовом, већ сва страхота чина издајства пољупцем, а к томе још Спаситеља. Съгрѣшитъ чловѣк къ чловѣкоу и молитъ сѧ за нь. аште ли къ богоу съгрѣшитъ кто молитъ сѧ за нь.[36] Ова сцена треба да опомиње хришћанина на вечитог Јуду у човеку. Златоусти Јован, у беседи на Велики четвртак, на дан када се васцела хришћанска црква опомиње и овог испуњења воље Божије, упозорава и словом: не бѫди никтоже июдоѭ тоу.[37] Текстуелна подлога за издају пољупцем, а не упртим прстом или каквим другим гестом без сакралних вредности, јесте у синоптичким јеванђељима (Мт. 26/48; 49; Мк. 14/44, 45; Лк. 22/47). Једино Лука бележи Христове речи из којих искри поука о кварењу светих знамења превртљивошћу људског ума и краткоћом људских мисли: июдо, лобзанием ли с҃на ч҃лвѣчскаго предаѥши (Лк. 22/49).[38] Зар и пољубац двоје да значи?! Двозначност пољупца истакнута је у истраживању поетике рановизантијске литературе.[39] Изванредно се илуструје следећим цитатом: Вьчерашню рѣчь д҃нь мышлю изрешити се дьлгоу · вьзлюблениꙇи · и ищоу како · или где слово назнаменати ми · г҃лет бѡ · ꙗко сьвѣть створише июдеи на и҃са · ꙗко да погоубеть и · и сьбравшемь се имь ѡ томь · июда пришьдь г҃ла имь · вьставше поидѣте вь слѣдь мене · и аз прѣдамь и · они же вьставше идоше по немь с ѡроужии и дрьколми · дасть же имь знамениѥ г҃ле · ѥго же аще лобьжоу то ть ѥсть · да того имѣте · и пришьшемь имь до мѣста · идеже бѣ и҃сь сь оученикы своими · пристоупивь же июда цѣлова и г҃ле · радоуисе равви · г҃ь же кь ниѥмоу · юноше дрьзаи на ниѥже прииде · понеже рече прииде не кьсни · ѡ лобзаниѥ льстно · пльно сы безакониꙗ и погибѣли · ѡ лобзаниѥ горко · и тьщетно д҃ши · неходатаино же геены · блоудница бо цѣловавши нозѣ г҃ни · д҃шоу свою из рова калнааго извлѣче · и сьь же цѣловавь д҃шоу свою погоуби · она лобзавши роукописаниѥ зьль ѿврьже · и сьь же цѣловавь · ѿ книгь животныхь исписань бысть · ѡ жены прѣмоудрость · ѡ оученичю недомыслию · онои бѡ лобзающи нозѣ г҃ни · аггли радовахоу се · и вѣньць ѥи готовлѣахоу · семоу же цѣловавшоу · демони радоваахоу се · и оуже оудавлению плетѣхоу · Раꙋи се равви · ть радоуѥть се · а ти плачеши се · понеже ѿ радости ѿпаде.[40]

Из досад изнетог проистиче да је пољубац на студеничком мотиву у ствари оскрвњење крста као светиње — лажни пољубац мира, а прави пољубац издаје. То није оно поклоњење часноме крсту и његово целивање о којем говори св. Сава, син ктитора Студенице, састављач њеног типика и први архиепископ српски. Свеколика страхота скрнавног пољупца провлачи се кроз православни црквени обред, скоро свих дана у години, у формули: *нећу ти дати пољупца Јудина.* Овај израз смерности налази се у молитви пре причешћа у литургијама св. Јована Златоуста и св. Василија Великог: Вечери твоѥи таинѣи · днь с҃не б҃жии причестника ме причими неими бѡ таины твоѥ врагѡмь твоимь повѣдати · ни лѡбзаниа ти дамь ꙗко июда · нь ꙗко разбѡиникь исповѣдаю те · помѣни ме г҃и ѥг҃а прииденши вь царьстви си.[41]

Изнети разлози биће довољни да се разуме студенички мотив јагњета са крстом. Крстом је означен Христос, а јагњетом Јуда. Напред је указано на иконографске одлике које не говоре у прилог томе да је, на иконолошкој равни, реч о јагњету, како се то сматрало у досадашњем приступању овом знаку. Због великих повијених рогова, оно је већ одрасла овца. Његово нахођење у расту страсне лозе, лозе злог корена из цитата изнад четрдесет четврте напомене овог текста, даје му негативно значење. Проблем се најлакше разрешава на језичком подручју. Супротност виду кротости јесте њен привид. И тако: Мънози влъци обходѧтъ въ одеждахъ овчахъ · овчѧ оубо одеждѧ имѫще нъ не и зѫбы и ногъти · нъ кротъкоѭ обложени кожеѭ · и образъмь безъловивъıѧ прѣльщаѭще · тьлѧштиимъ нечестыꙗ от зѫбъ обливаѭтъ ꙗдъмы.[42] Ова поетска слика темељи се на Христовој поуци: »Чувајте се од лажнијех пророка, који долазе к вама у одијелу овчијем, а унутар су вуци грабљиви« (Мт. 1/15). Песничку слику Кирила Јерусалимског није могуће у потпуности преточити у ликовно решење а да оно не буде оптерећено пучким натрухама. Састављач слике студеничке трифоре задовољава се тиме што је знак благости (јагње, овца, ован — свеједно) контаминирао негативним значењем лозе у коју је знак постављен. Песничку слику о прерушеном вуку Кирило Јерусалимски слободно дограђује убилачким зубима и канџама, подвлачећи погубност обмане. Да би била сачувана њена страхота, студенички мотив прерушеног вука задржава потпуни вид кротости како би обмана, из ње и поука, била сагледана тек умним

мистички смисао пољупца у иконографији Сусрета Марије и Јелисавете, илустрација: Вьзиграѥ п҃ртеча, целование твое ꙗко ѕелиша · играними р҃аүе се вьзиваше ꙗко п҃ѣнми · р҃аүꙇсе виновнаа радости вьсемирньꙇе (Рукопис САНУ 67, *Каноник*. Слѹжба, акатистѹ ч҃тно п҃ртчи, и к҃ртлю iѡанѹ · канѡ · емѹже краегранесие сице, срп., друга четвр. XV в., fol. 3 v.; упор.: Д. Богдановић, *Инвентар*, 46, ред. бр. 470).

Тешко је докучити разлоге из којих се изводи мишљење да византијска иконографија Сусрета (Похођење) има у себи елементе пучког (*Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, uredio A. Badurina, Zagreb 1979, 463). Пре ће бити да куртоазни узајамни наклон или поклек Јелисаветин (*Исто*) очитују утицај савременог профаног церемонијала на иконографију свете слике.

[35] Целивају се и свете иконе и часни крст. Тако, св. Сава у Жичкој беседи поучава: Покланꙗем же се и целоуемь вьсечьстны ѡбразь чловѣчскаго нась ради вьплштениꙗ Христа слова-божиꙗ и ѡтьца. покланꙗем се и целоуемь ѡбразь прѣчистые его матере, и сию приснодѣвоу и соуштоую богородицоу исповѣдаемь. покланꙗем се светомоу дрѣвоу чьстномоу крьстоу, и сего целоуемь, ꙗко на томь живѡть вьсѣхь пригвозди се Христось. покланꙗем се божьственыимь и светыимь таинамь Христа бога нашего, и сихь вѣрою причештающте се приемлемь и не просто хлѣбь или вино сиꙗ помышлꙗмь, нь самоую тоу плъть Христа Бога нашего и самою тоу светоую и животворештоую крьвь его излиꙗноу за живѡтъ мира. Покланꙗем се светымь и божьственымь црьквамь и мѣстѡмь светимь, чьтемь и светые сьсоуды, и вьсѣхь светыихь божиꙇхь оугодникь ѡбразѡмь покланꙗем се, и сихь достоино почитающте целоуемь, и ѡ всемь апостолскымь прѣданиꙇемь и светыхь ѡтьць исправлениꙇю послѣдоующте, тако вѣроуемь и тако исповѣдаемь, вьсѣхь еретикь и вьсоу ересь ихь злоую проклинаемь (*Живот светога Саве*. Написао Доментијан, изд. Ђ. Даничић, Београд, 1960, 149, 150).

[36] С. Северьянов, *Супрасльская рукопись*, Томь I; Iана архиепскоупа константиниꙗ града златоустаaго слово въ свѧтъıи четвръткъ. О прѣдани ꙇюды и о пастѣ · и о ськазании свѧтъıихъ таинъ. и ѥже не поминати зъла ((Памятники старославянскаго языка, Томь II, вып. 1-й, Санктпетербургь 1904, 407).

[37] *Исто*, 420.

[38] Цитирано према Вукановом Јев.: Ј. Врана, *нав. дело*, 380.

[39] С. С. Аверинцев, *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва 1977, 121—122. Српско издање: С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, прев. Д. Недељковић, М. Момчиловић, редакција прев. Д. Богдановић, Београд 1982, 140, 141.

[40] Рукопис САНУ 19, *Златоуст посни*. В че · велиѥ не · евсевиа алеѯаньр҃ьскаго, слово · ѡ моуцѣ г҃ни. Срп., сред. XIV в., fol. 135 r. и v.; упор.: Д. Богдановић, *Инвентар*, 43, ред. бр. 420. Сличан текст цитираноме, упор.: Љ. Стојановић, *Неколико рукописа из царске библиотеке у Бечу*, I и II *Дамјанов зборник*. В ть же дьнь (тј. Суботу Лазареву) слово преподобнаго отца нашего Ѥвсевиꙗ александрьскаго о сьшьстви Ꙇоанна прѣдтече вь адь, Гласник Српског ученог друштва, књ. 63 (1885) 86.

[41] Рукопис УБ Ћор. 7, fol. 50 v. и 51 r., fol. 87 r. Ова молитва добија посебно место у служби Божијој на Велики четвртак. Према Великом типику: »Место херувимске песме поје се на гл. 6. Вечери твоеѧ тайныѧ: 3. Ово се исто поје и место причасна и док се народ причешћује, као и место: Да исполнѧтсѧ«.

[42] С. М. Кульбакинъ, *Хиландарские листки. Отрывокъ кирилловской письменности XI-го вѣка* (Памятники старославянскаго яазыка, Томъ I, вып. 1-й) Санктпетербургъ 1900, 10.

очима. Код јагњета са иконографски исказаним обележјима крволочности, обмане би нестало. А управо замке и обмане бесовске јесу оно од чега верници у усрдним молитвама траже избављење, оно о чему у беседама црквених отаца добијају поуку (цитат се наставља на претходни): тѣмь же трѣбе намъ ѥсть бж҃иꙗ блгдѣть и оумъ трѣзва и видѧщи очи да не и ꙁиꙁаньꙗ ꙗко пшеницѫ ꙗдъше невѣдьствомь врѣдьни бѫдемъ. ни вльха овьцѫ мьнѣвъше оуꙗдени бѫдемъ. ни ангела благотворива дьꙗвола непъщевавъше пожрѣти бѫдемъ. обьходитъ бо ꙗко львь ревъı. ищѧ кого пожьретъ по кънигамъ. сего ради црькъı наказаетъ. сего ради почитаниꙗ.[43] Студеничко иконографско решење рачуна са забуном коју ће створити приликом препознавања. Рачуна с тим да ће се на њега дуго гледати као на јагње Божије које узе на се грехе света, да би се, сходно хришћанском учењу, кад се схвати да то јагње заправо доноси грехе свету, осетила немоћ људског сазнања и себе и ближњега и јестаствених закона, осетила сва немоћ и ништавност човековог живљења без Божије благодати. Что хоштете ми дати и аꙁъ вамъ прѣдамъ ѥго. Ѿ беꙁоумьѥ паче же ѡ сьребролюбьство. вьсе то породи ꙁъло. на то сии помъıсливъ прѣда оучителꙗ. сице бо ѥстъ ꙁълъıи корень ть. бѣса лютѣи. оувѧꙁъшаѧ вьꙁвѣшаѧ доушаѧ. и творитъ вьсего не ꙁнати. и себе и ближьнѧѧ. и ѥствьствънъıѧ ꙁаконъı.[44]

Лозу затровану злим кореном, леву на студеничкој трифори, треба разумети као лозу огреховљену, лозу која плодоноси страстима. У том контексту и знамење Јудино би требало да буде ознака неке од њих. Из претходног извода добија се одговор шта се хтело изразити оваквом иконографијом срамног Јудиног чина. То је среброљубље. Потврду о томе да је јагањац из Христове пратње, Јуда Искариот, подлегао страсти среброљубља пружају јеванђелски текстови (Мт. 26/14, 15, 27/3—10; Мк. 14/10,11; Лк. 22/2—6). На тој основи се у многим беседама на Велики четвртак верни поучавају да је чин лажног љубљења изазван среброљубљем сатро Јуду, а да је покајање једне блуднице (Лк. 7/37—50) исказано чином истинитог пољупца раздерало тапију (рукописаније) њених сагрешења.

Студенички иконограф показује изузетну вештину у симболичком саопштавању. Он полази од догађаја који се у ликовном говору фреске изражава сценским призором пуним драматике, у којој се сам чин, сам знак издаје, донекле губи. Полазећи од знака који је осовница радње, од самог пољупца, сцену своди на учеснике неопходне да се радња и смисао разумеју. То су Христос и Јуда. Христа замењује крстом као његовим стварним знамењем. За Јуду у јеванђелској подлози налази знак вука у овчијој кожи, симбол који је толико прикладан за лажног међу дванаесторицом колико и за лажног пророка. Једина иконографско-иконолошка веза с драматичним призором текста и фреске остаје скврни пољубац.

Радом се хтело показати да грађење поетских слика, песничких и зографских, у српској средњовековној уметности, као и у византијској, почива на широкој и сасвим слободној примени симбола из светих списа. Неисказивим тајнама приближује се тајновитим путем — мистичком медитацијом о теми заданог знака божанске или људске творевине. Творачка начела византијске слике лакше је пратити у текстовима. Поетска обличја забележена наносима боје или радом длета, па и мистрије, разумеће се тек приближавањем средњовековној духовности коју њена поетика никад не изневерава а сачувани текстови остављају разговетне трагове. Чињеница је да су многи ликови стари, али су ту као полаженици хришћанства који учествују у слављењу новог Бога, јер старо пролази и све ново постаде. Они су ту да сведоче кроз нову мудрост о оваплоћеном Логосу, светлости правог пута и истине, који је васкрсење и живот. Замке непомјаникове откривају се познањем Речи Божије о којој хришћанима сведоче њихови свети списи. Захваљујући њој, лик недужног јагњета неће преварити, јер лажни пољубац открива вука а лоза с којом расте — да је знамење Јудино.

---

43 *Исто*, 10, 11.

44 С. Северьянов, *Супрасльская рукопись*, нав. слово, 411.

# Signum Judae sur la fenêtre trilobée de Studenica

Janko Maglovski

O osculum dolosum, plenum iniquitate et perditione!
o osculum amarum, detrimentum animae, concilians gehennam!
(Euseb. Alex.)

Par sa décoration sculptée, la fenêtre trilobée de Studenica a attiré une attention particulière des chercheurs étudiant les monuments médiévaux serbes. Au début du texte on donne un aperçu des ouvrages mentionnant ou traitant le problème de cette fenêtre absidiale. L'on signale ensuite deux opinions sur la signification de cette sculpture ornementale, qui peuvent être déduites de ces ouvrages. D'après les uns les scènes, tirées de l'Apocalypse représenteraient le Paradis et l'Enfer. Les autres estiment justifiée la supposition que le sens essentiel de l'iconographie du décor est d'exercer un rôle prophilactique. L'on expose ensuite plus en détail la première supposition (dans la note 13) étant donné qu'elle ne peut être maintenue, du moins pas sous cette forme. On expose ensuite et donne les raisons pour lesquelles la seconde interprétation — d'après laquelle les figures sur les consoles sont les gardiens de la fenêtre, et ont, de même que le dragon et le basilisc du tympan, un sens prophilactique — devrait aussi être abandonnée.

L'agneau avec la croix sur le montant de la fenêtre trilobée de Studenica est un motif iconographique discuté dans cet article, il ne peut être compris en dehors du contexte iconologique de l'ensemble dans lequel il est inséré. D'abord, on établit le point de vue d'après lequel a été conçue la disposition des éléments du décor. On en déduit que son orientation ne nous satisfait qu'en fonction d'un rayon de soleil l'éclairant, de la lumière qui vient du ciel et de l'Orient (Luc. 1/78), et que la fenêtre peut participer au symbolisme de l'éclairage dont il est question en passant (note 18). Abordant le problème de ce point de vue, et prenant en considération l'orientation du décor de la fenêtre envers le rayon du soleil l'éclairant, et le symbolisme qui en découle l'on voit que ce symbolisme correspond exactement à celui de la signification du saint temple du Seigneur au sein du symbolisme chrétien du cosmos. Ceci correspond aussi exactement au sens symbolique de l'abside du sanctuaire, de sa forme architectonique et de la répartition liturgique de ses pièces, et, ce qui est essentiel, au sens mystique de sa peinture murale. On a signalé que les deux rinceaux, le rinceau gauche et le rinceau droit surgissent tous deux des gueules du péché c'est à dire du mal (le serpent et le dragon). Le rinceau de gauche qui se présente sous la forme de la syrène comme étant trempé dans le péché, nous expose toutes ses scènes comme des symboles des diverses passions, ou, conformément au mysticisme chrétien, de tout un groupe de péchés qui en découlent. A droite, du côté positif, l'omission de ces symboles pourrait vouloir dire que le rinceau en a été nettoyé. On signale ensuite certaines particularités iconographiques de l'agneau avec la croix, pour montrer que dans la poésie médiévale l'agneau n'est pas exclusivement le symbole du Christ. On mentionne que dans l'iconographie romane l'agneau avec la croix symbolise le sacrifice eucharistique du Christ, ce qui n'est pas le cas de l'agneau de Studenica quoi que son décor fût inspiré du style roman. Il n'a été introduit dans l'ensemble de ces motifs que pour compléter l'effet, n'étant pas imposé par une analyse iconographique approfondie. Pour conclure l'on dit que la particularité iconographique essentielle de ce symbole complexe de l'église de Studenica est en réalité le baiser donné par l'agneau à la croix et que dans la spiritualité chrétienne existent deux baisers tout à fait contradictoires: le baiser de paix et le baiser de Judas. Par des citations d'oeuvres médiévales traduites (Jean Chrysostome, Eusèbe d'Alexandrie, Cyrille de Jérusalem) et originales (Sermon sur la vraie foi prononcé à Žiča par Sava de Serbie) l'auteur explique le sens du baiser. Il interprête le symbole de l'agneau avec la croix comme un symbole de la traîtrise du baiser de Judas, c'est à dire un symbole de Judas.

Dans le présent essai l'auteur voulait montrer que le choix des images poétiques, en poésie ou en peinture, était basé, aussi bien dans l'art serbe que dans l'art byzantin, sur un emploi très hardi et très vaste des symboles tirés des écritures saintes. Il approche des mystères par une voie mystérieuse — la méditation mystique sur le sujet du signe donné de la création divine ou humaine. Il est plus facile de suivre les principes de la création de l'image byzantine à l'aide des textes. Les réalisations poétiques exprimées à coups de pinceau ou coups de ciseau, ou même de spatule ne pourront être comprises que si l'on les aborde à travers la spiritualité médiévale. Ils ne les trahissent jamais et les traces visibles en sont conservées dans les textes. Il est vrai que bien des figures y sont pré-chrétiennes, mais elles y figurent comme avant-coureurs du christianisme qui participent à la glorification du nouveau Dieu, car tout passe et tout renaît. Ils sont là pour témoigner de la nouvelle Sagesse, du Logos incarné, de la Lumière éclairant la voie de la Vérité, qui conduit à la Résurrection et à la Vie éternelle. Les pièges de l'Innommable sont déjoués par la compréhension de la Parole Divine communiquée aux chrétiens par l'Ecriture Sainte. Ils ne se laisseront pas tromper par l'image de l'agneau, car le baiser de trahison dévoile le loup, et le rinceau sur lequel il se trouve — le signe de Judas — Signum Judae.

# Звоници Свете Марије на Мљету

Милка Чанак — Медић

*Посвећено Војиславу Кораћу*

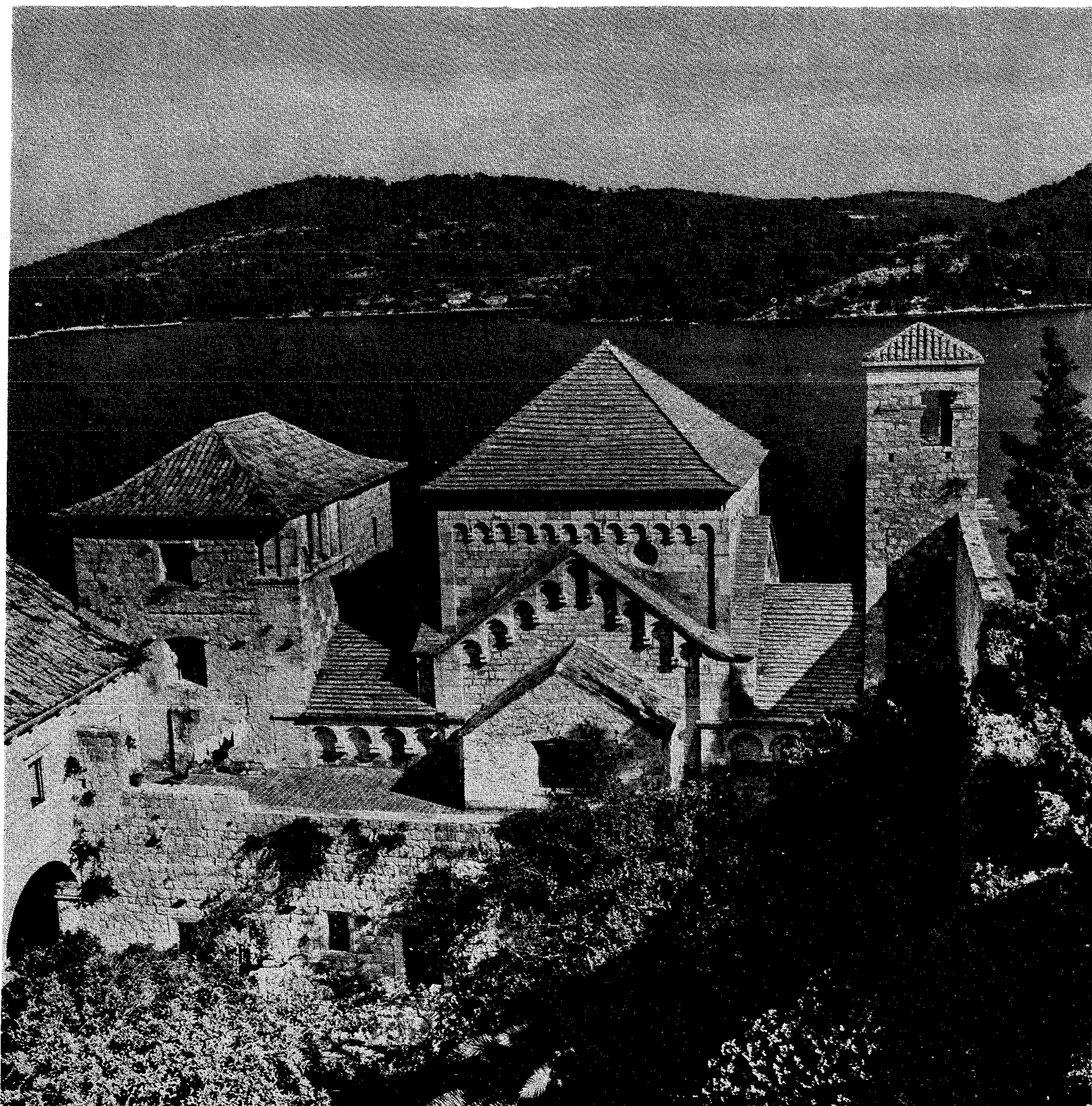
На острву Мљету — поседу најпре римских царева а потом готских кнезова — постоји не само касноантичка палата[1] већ и једна упечатљива романичка црква (сл. 1). Посвећена је светој Марији Благодетелници[2] а припадала је бенедиктинском манастиру чија историја говори о богатом духовном и интелектуалном животу и непрекидном развоју до касног средњег века.[3] Црква је истраживана 1949. године под руководством Цвите Фисковића,[4] али тада нису разјашњена сва питања овога споменика. Остало је неизвесно када је црква саграђена. На то питање нешто касније су се вратили Љ. Караман и Војислав Кораћ настојећи да одреде време подизања

[1] Уп. И. Николајевић, *Велики посед у Далмацији у V и VI веку у светлости археолошких налаза*, Зборник радова Византолошког института 13 (1971) 276—288, где је наведена сва старија литература о мљетској касноантичкој палати.

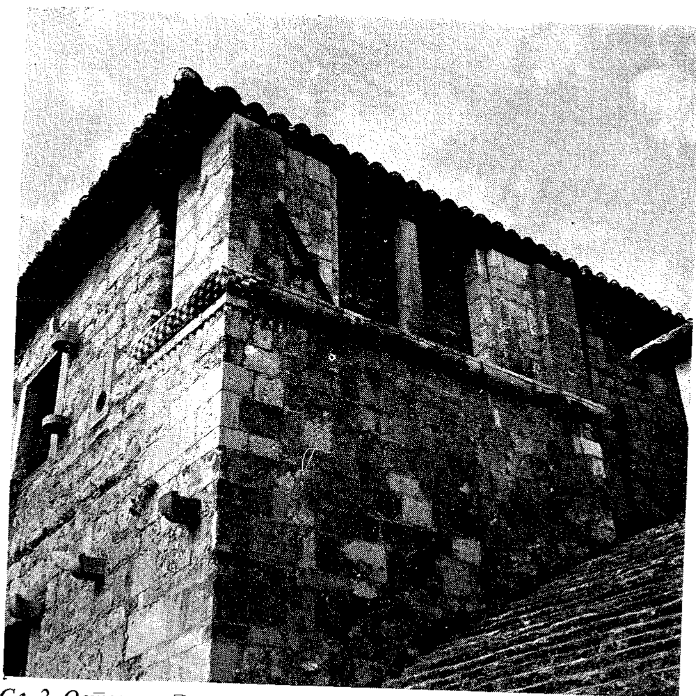
[2] Како је наведено у повељи којом је манастиру доделио имања Стефан Првовенчани, уп.: F. Miklosich, *Monumenta Serbica spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii*, Vindobonnae 1858, 10.

[3] Уп. В. Gušić, *Hacionalni park Mljet*, у: *Otok Mljet naš novi nacionalni park*, Govedjari 1980, 14—38.

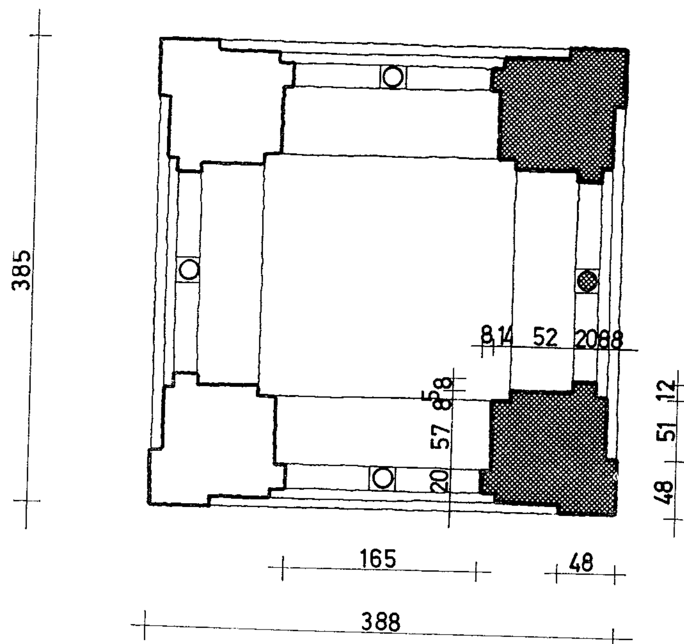
[4] C. Fisković, *Popravak benediktinske crkve na otoku Mljetu*, Ljetopis JAZU 55 (Zagreb 1949) 19—30; исти, *Zaštita i popravak spomenika u Dalmaciji*, 1950—1951, Zbornik zaštite spomenika kulture II/1 (Beograd 1952) 152—154; исти, *Samostan i crkva sred jezera na Mljetu*, Bulletin Instituta za likovne umetnosti JAZU, godina VI (1958) br. 1, 1—14; исти, *Spomenici otoka Mljeta*, у: *Otok Mljet naš novi nacionalni park*, Govedjari 1980, 39—70.



*Сл. 1. Оūшūи изīлед цркве са јуīа*



*Сл. 2. Осшаци исшочноī зида јужноī звоника*




*Сл. 3. Прешйосшављена йрвобишна основа јужноī звоника, шамним су обележени йосшојећи осшаци*

мљетске цркве на основу њеног односа према апулијским споменицима и истодобним рашким сакралним грађевинама.[5] Проучили су и објаснили сва битна питања која се на њу односе, после чега је могуће допунити претходне студије само појединостима о споменику,што је сврха и ове расправе посвећене Војиславу Кораћу.

Из Карамановних и Кораћевих истраживања произашло је да је та значајна мљетска црква одјек Немањине задужбине — Богородице студеничке, и да ова последња пружа објашњење за њен градитељски програм и својствен просторни склоп. То је подстакло мисао да можда, заузврат, мљетска црква својим облицима помаже разумевању или само наслућивању оних облика Богородице студеничке који на њој нису остварени по првобитној замисли а постоје или се назиру на мљетској цркви. Тако се разматрање могуће првобитне замисли куполног дела студеничког храма ослањало на остварени облик одговарајућег дела на мљетској цркви.[6] Новим подацима о звонику мљетске Свете Марије, о чему ће овде бити речи, употпуњује се слика о првобитним облицима и просторном склопу ове сакралне грађевине, а можда уједно отварају могућности за објашњење извесних недавно откривених конструкција у Студеници. Реч је о необично јаким и, у односу на горње зидове, асиметрично изграђеним темељима, испод западног зида наоса и старе припрате студеничког Богородичиног храма.[7] На основу мљетске цркве смело би се претпоставити да је ту првобитно била замишљена припрата са звоницима, о чему ће бити још речи после разматрања археолошких података везаних за мљетско западно здање.

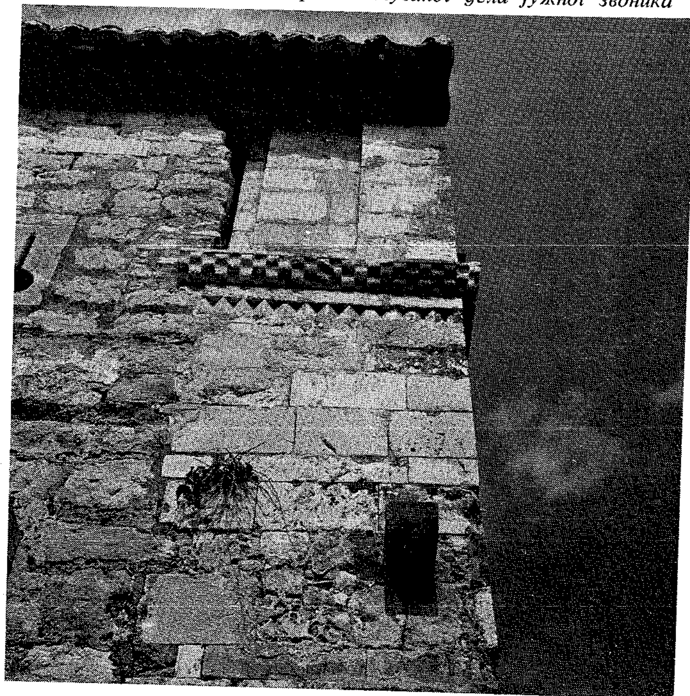
---

[5] Lj. Karaman, *Razgovori o nekim problemima domaće historije, arheologije i historije umjetnosti*, Anali Historijskog instituta Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, God. VI—VII (Dubrovnik 1957—59) 67—70; В. Кораћ, *Црква Свеше Марије на Мљешу*, Зборник Филозофског факултета, VII—1 (Београд 1963) 213—224; исти, *Црна Гора у доба Немањића, Архишекшура*, у: Историја Црне Горе, књ. друга, т. 1., Београд 1970, 151—155.

[6] М. Чанак-Медић, *О йрвобишној замисли куйолноī дела Боīородичине цркве у Сшуденици*, Рашка баштина 2 (Краљево 1980) 27—42.

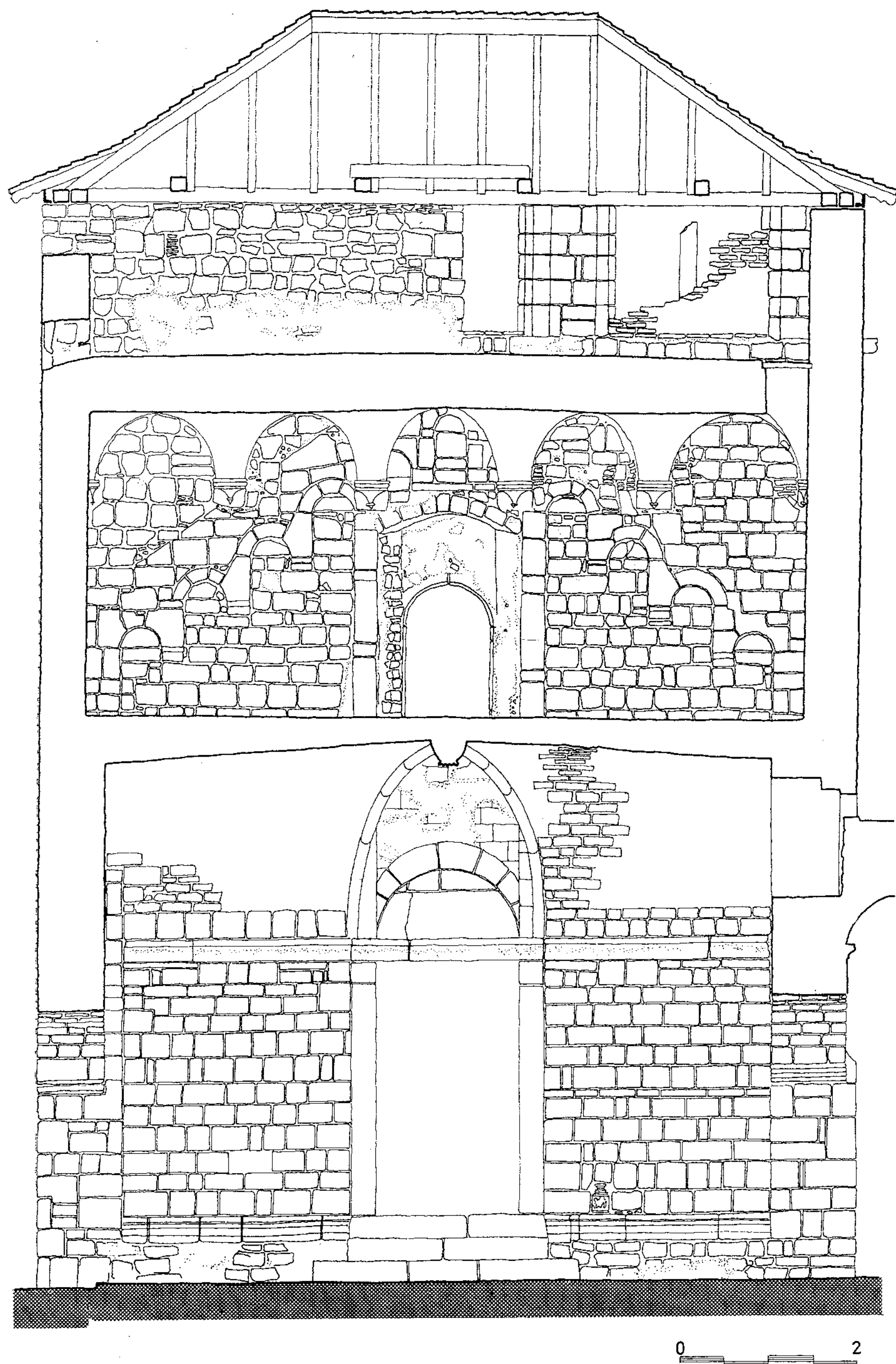
[7] Недавно откривеним у току конзерваторских радова којима руководи арх. Марија Радан-Јовин, уп.: М. Janković, *Studenica — Bogorodičina crkva*, Arheološki pregled 23 (1982) 148—151.

*Сл. 4. Горњи део јужне сшране сачуванoī дела јужноī звоника*



*Сл. 5. Јуīозайадни уīао јужноī звоника цркве*





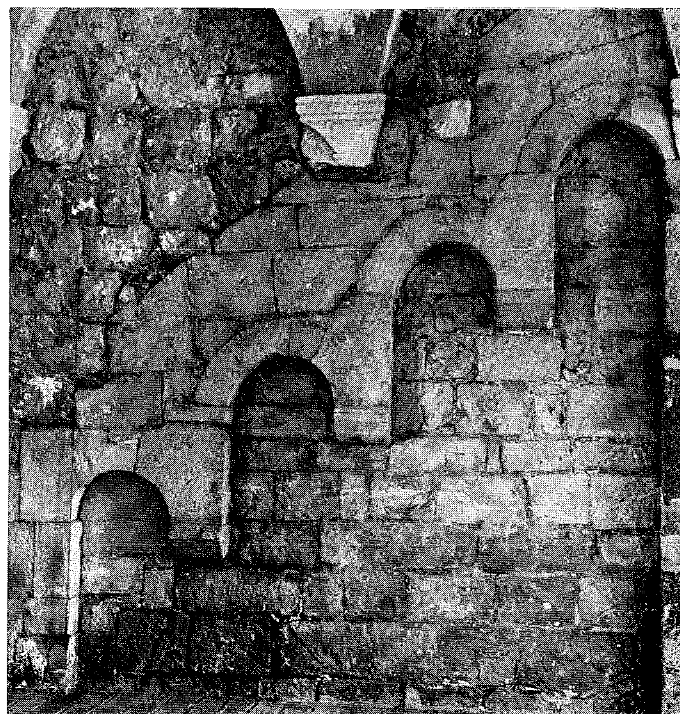

*Сл. 6. Попречни пресек кроз припрату с погледом на преобликовани западни зид наоса*

Од првобитне конструкције звоника цркве Свете Марије постоји само његов усправан део над јужним делом западног зида наоса. О том звонику говорили су Фисковић и Кораћ, сматрајући да су то остаци асиметрично постављеног отвореног звоника, односно »звоника на преслицу«, грађеног једновремено са прочељем главног дела цркве.[8] Да је он саграђен заједно са наосом могли су закључити по својственом водоравном тестерастом венцу изнад којег је торусна трака украшена удубљеним квадратним пољима распоређеним у виду шах-поља и по начину обраде и слагања градива (сл. 2). Њихови се закључци могу допунити и делимично исправити новим подацима који говоре да није у питању тзв. звоник на преслицу, већ источни зид некадашњег масивног звоника квадратне основе.

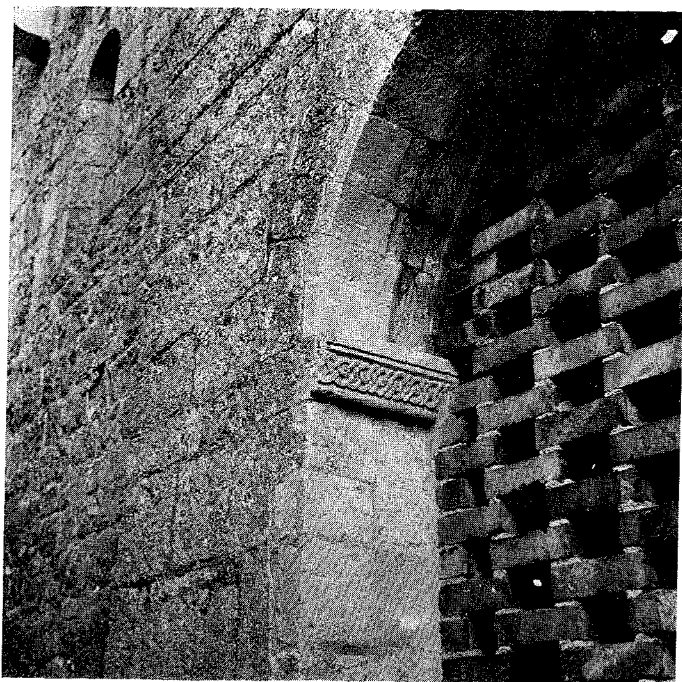
Постојећи зид звоника има зидано постоље које се завршава поменутим подеоним венцем постављеним приближно на висину слемена крова над западним травејем наоса. Оданде навише звоник је имао јаке расчлањене угаоне ступце и између њих слободни стуб са базом (сл. 2). Облик стубаца говори, међутим, да се звоник продужавао у правцу запада (сл. 3), а до истог закључка може се доћи и на основу изгледа бочне, јужне, стране постојећег дела звоника. Ту се види да се у горњем појасу зид подножја звоника не завршава у линији спољњег лица западног зида, већ се продужава према западу, а још више се у том смеру пружа поменути подеони венац украшен мотивом шаховских поља (сл. 4). У горњем делу јужног зида припрате — почев од пода позније терасе до висине нешто веће од висине поткровног венца западног травеја — видан је једним делом угао који излази у поље за 10 cm у односу на јужни зид постојећег спрата предворја (сл. 1 и 5). Он је удаљен од југоисточног угла звоника 3,88 m (сл. 3). Пошто је та мера готово подударна с познатом источном страном звоника — која износи 3,85 m — изгледа да је у питању југозападни угао некадашњег звоника који је био квадратне основе и имао четири јака расчлањена ступца на угловима горњег спрата.

Изложено мишљење мора се, прво, ускладити с подацима о којима говоре постојећи остаци горњег дела фасаде на прочељу западног зида наоса. Ту се, наиме, види да је цело лице зида украшено низом слепих аркадица уграђених по косини крова, што сведочи да је то некада била фасада, а то не би одговарало претходној претпоставци да су на прочељу наоса постојали звоници (сл. 6). Подробна анализа свих појединости на тим аркадама открива, међутим, да оне нису обликоване нити обрађене на исти начин као одговарајући делови на другим фасадама грађевине. Имају једноставније и друкчије конзоле у подножју, а лук аркаде изведен је од мањих сводара, док су на осталим фасадама слично грађене само велике слепе аркаде у поткровљу источног и западног травеја, а остале су исклесане из једног комада камена. Најзад, ни блокови — којима је зидано изнад аркада до завршног венца — нису обрађени на исти начин као на доњем оригиналном делу исте фасаде, нити ту спојнице теку водоравно, већ је, углавном, зидано без неког реда, иако су блокови правилног облика, а то се дешава када се секундарно користе старији, добро обрађени комади (сл. 7). Све то говори да је тај део лица зида доцније президан и да не припада првобитној грађевини. Потреба за таквим изменама могла је, међутим, искрснути тек после већих оштећења, а то је могло бити рушење звоника. Пошто је 1252. године у земљотресу страдала оближња стонска Богородичина црква, може бити да је у исто време

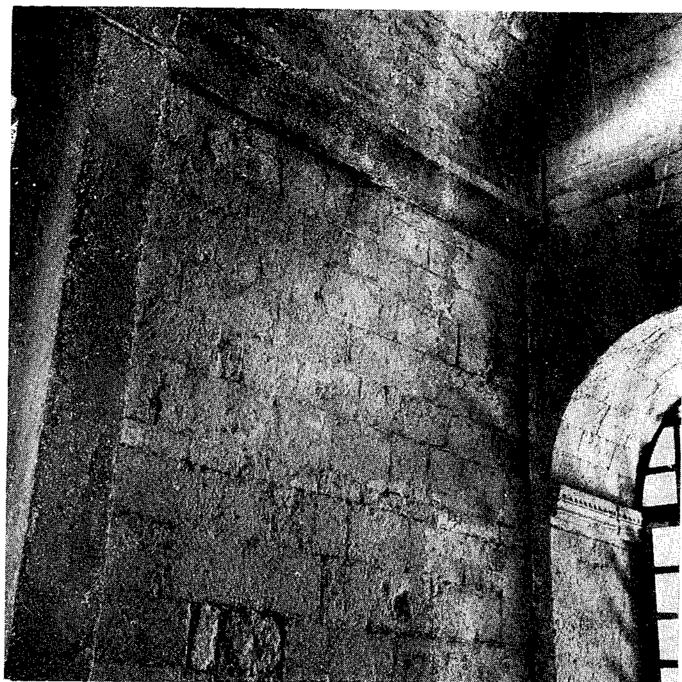
*Сл. 7. Део спољашње стране западног зида наоса*



[8] В. Кораћ, *Црква Св. Марије на Мљету*, 215; C. Fisković, *Spomenici otoka Mljeta*, 11.



*Сл. 8. Спољна страна довратника северних врата на предворју*



*Сл. 9. Унутрашња страна јужних врата на предворју*

изгубила своје звонике и мљетска сакрална грађевина, тим пре што је конструкција тог западног здања — како ћемо доцније видети — имала извесних конструктивних недостатака. Иако није сигурно да је поменути узрок изазвао рушење звоника, сигурно је то да је до описаних промена дошло у извесно време. Тада је спрат припрате претворен у терасу, а остао је само источни зид некадашњег масивног звоника, после чега је спољна страна западног зида наоса постала фасада, што је и условило потребу преобликовања њеног горњег дела и усклађивање са изгледом осталих затечених фасада.

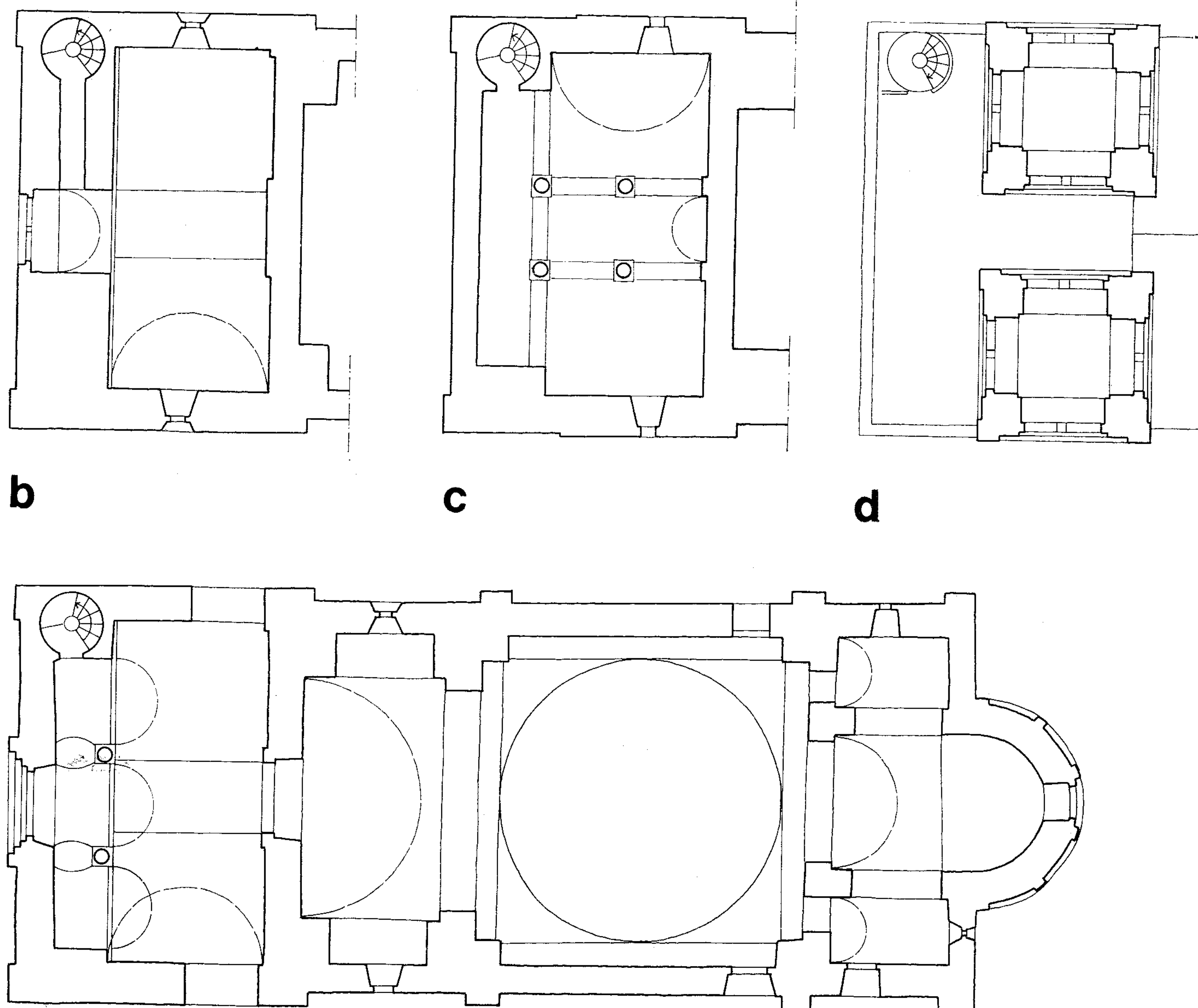
Наслућени првобитан облик горњег појаса мљетског звоника наговештава да је већ у прво време постојала припрата пред наосом цркве. За постојећу су досадашњи истраживачи мислили да је накнадно дограђена. Војислав Кораћ о томе не говори непосредно, али, када упоређује схему основе студеничке и мљетске цркве, каже да ова последња нема припрату,[9] док Цвито Фисковић посебно говори о постојећем мљетском западном здању, за које мисли да није зидано у исто време кад и црква.[10] То доста пространо предворје има северни и јужни зид постављен у продужетку угаоних пиластара западног зида главног дела храма (сл. 10). У доњем појасу, између пиластара и зидова, постоје лучно засвођена врата, а у горњем делу северне фасаде, а вероватно и јужне — што се сада не може проверити јер су је споља покриле позније прислоњене просторије — зид припрате се делом спаја са угаоним пиластром. У доњем делу остварена је добра и правилна зидарска веза између та два дела грађевине, тако да лежиште доњих врата изгледа као да је уметнуто у пиластар у време када је он грађен (сл. 8 и 9). То би говорило, према томе, да је постојећа припрата подигнута једновремено са главним делом цркве. С тим закључком се, поред тога, слаже околност што поједини делови тог предворја имају обележје романичког стила, као што су орнаменти на венцима у подножју лукова над пролазима и њихови изразито српасти облици. Ово је већ Цвито Фисковић приметио, јер је, упркос мишљењу да је предворје доцније дограђено, истакао да оно »показује углавном исти романички стил« као главни део цркве.[11]

Унутрашњост тог пространог мљетског предворја подељена је стубовима на два дела (сл. 10). Источни је шири и има високо подигнуту горњу конструкцију, док су у западном делу, између стубова, изграђена у правцу исток—запад три упоредна ниска полуобличаста свода и, у северозападном углу, степениште за излаз на спрат. Средњи део источне половине засвођен је крстастим сводом ојачаним ребрима, а бочни делови полуобличастим попречним сводом. Део горње конструкције у средишту је мењан. Ту се лако опажају презиђивања, поред тога што се види да су ребра неоргански додата уз лезене, које полазе одоздо, где чине довратнике западног портала (сл. 6). Остали део горње конструкције источног дела предворја изгледа оригиналан, укључујући и лезене.

Разумевање супструкције звоника отежава склоп западне половине предворја. Ту стубови којима је одвојен западни део, не стоје тачно испод места где би био западни зид звоника, већ су померени према западу, тако да би западно лице прочеља звоника пало близу ивице тих унутрашњих носача. Такво унутрашње решење изгледало би сасвим неприхватљиво да не постоји у врло сличном облику на предворју трогирске катедрале. Западни зидови звоника ту такође не леже на јаком западном зиду приземља, већ их само дотичу, а оба зида уз подужну осу грађевине носе подужни луци, као што је, по свој прилици, био случај у мљетској цркви. У Светој Марији су, међутим, ти подужни луци могли полазити тек са првог спрата, јер се лезене из приземља продужавају до спрата, а нема наговештаја да су у доњем појасу биле прекинуте подужним луцима. Лезене се на спрату, поред тога, налазе на месту где би требало да се везују северни зид јужног и јужни зид северног звоника, те оне недвосмислено говоре да ту још није био образован одвојен простор за звонике. Могла је постојати само једна већа одаја, чија се основа поклапала са основом приземља. Околност што се лезене непрекинуто продужавају до спрата говори, с друге стране, да у средишту није постојала међуспратна конструкција и да је горњи део био у средишту отворен попут неке галерије. Сем лезена које би припадале првобитном спрату припрате, других делова тадашњег горњег постројења нема. Од првобитне припрате сачуван је, наиме, спољни зид само до висине почетка спрата, а оданде је нагоре дограђен, што се може утврдити по другачијем начину обраде и слагања градива на горњем делу. Облик горње конструкције на спрату припрате

---

[9] *Црква Св. Марије на Мљешу*, 218.
[10] *Spomenici otoka Mljeta*, 45.
[11] *Исто*, 45.




*Сл. 10. Основа цркве (b. основа међусӣрата ӣредворја, c. основа сӣраӣа ӣредворја и d. основа другоī сӣраӣа — звоника)*

показује да ту сви сводови имају ренесансне облике, али пошто одељење у северозападном углу приземља са степеништем припада првобитној конструкцији западног здања, знамо да је од почетка коришћен спрат припрате. Цвито Фисковић је мислио да је ту постојала тераса као на прочељу катедрале у Трогиру;[12] тако је, можда, и било, али тек у другој етапи.

Иако су остаци спрата првобитног западног здања мљетске цркве незнатни, размишљање о његовом просторном решењу је могуће на основу плана звоника и распореда носећих делова приземља. Описаним степеништем излазило се прво на један међуспрат, смештен изнад ниских сводова у западном делу припрате, који у целини постоји (сл. 10b). Тај је међуспрат засвођен попречним полуобличастим сводом при крајевима, а у средишту — које има исту ширину као исто поље у приземљу — изграђен је подужни полуобличасти свод. Средишна одаја међуспрата била је првобитно отворена према припрати, а тек доцније је начињена постојећа зидана преграда, али и на њој су остављени прозори према припрати као на каквој катихумени. На западној страни та одаја нема свој првобитан спољни зид, па изгледа да је била отворена и на тој страни, или је ту постојао прозор. На спрату је предворје поново било отворено у средишту и спојено с приземљем у јединствен простор, како је напред наведено (сл. 10c). На основу размака између лезена, који износи 1,5 m, знамо колики је био отвор у средишту у попречном правцу, а толики би био и размак између звоника, да су постојала два. Галерија је на спрату свакако имала свој западни крак са стубовима или ступцима постављеним наспрам лезена, близу места где су били западни ослонци звоника (сл. 10c). На последњем познатом спрату, звоник је имао бифоре отворене, вероватно, на све четири стране (сл. 10d). На основу облика и расчлањености основице угаоних ступаца види се да, поред прозорског зуба, постоје два степенаста проширења (сл. 3), од којих су спољни свакако чинили пиластре на угловима, завршене водоравним фризом слепих аркадица, а следећи су уоквиравали прозорске отворе. Нешто млађи сачувани приморски звоници омогућују претпоставку да су мљетски звоници имали још један, четврти спрат, где је могао бити отворен троделан прозор на свакој страни (сл. 11).

Основица првог спрата предворја и његова горња конструкција — иако су сагледане само у основним цртама — омогућују да се у мљетском предворју пре-

[12] *Исӣо*, 45.




*Сл. 11.*
*Подужни пресек кроз цркву, идеална реконструкција првобитног облика*

позна стешњено западно здање средњоевропских сакралних грађевина. Као пример сличног решења могле би се из скупине ранороманичких сакралних грађевина издвојити оне са западним здањем са емпорама (Westwerk) и неке њихове позније варијанте. Сличност између њих и Свете Марије на Мљету је, међутим, одвећ далека, а неки примери јој нису ни временски блиски да би се претпоставило непосредно угледање на поменуте средњоевропске споменике при концsmåwању западног предворја мљетске цркве. Међу апулијским сакралним грађевинама — где би требало очекивати изворе облика мљетског храма — досада нису нађена одговарајућа просторна решења. На западној страни ту су били отворени тремови, а уз западни зид негде су постојале емпоре, али у наосу. Такве емпоре имала је — како су показала најновија истраживања — катедрала Светог Трипуна у Котору.[13] С њима су на, засад, недовољно јасан начин били повезани звоници, а та околност отвара могућност да су они били уобличени у целину на неки сличан начин као код мљетске цркве. Овај проблем постаје још сложенији због могућности да је у Студеници, на западном делу Богородичине цркве, било првобитно замишљено предворје сличног просторног решења, и можда са сличним горњим облицима као у мљетској цркви. Такву могућност наговештавају темељи недавно откривени испод западног зида наоса и припрате Богородичине цркве, где први има ширину 2,95 а други 5,40 m, док су темељи осталих зидова испод 2,0 m. Ако би се, наиме, замишљали темељи за описано западно здање мљетске цркве, за његов западни зид био би претпостављен носач јачи него за остале зидове, а за западни део, довољно широк темељ како би на њега стали и западни зид и унутрашњи носачи, односно слободни стубови. Ти би темељи, према томе, изгледали као ови недавно откривени испод западног зида наоса и припрате Богородичине цркве у Студеници. Та околност дозвољава претпоставку да је припрата у Студеници била замишљена на сличан начин као предворје мљетске цркве. Можда у прилог тој претпоставки говори и подела западне фасаде Богородичине цркве пиластрима на три поља, а можда и конзоле уграђене са сваке стране портала на улазу у наос, чија намена није могла бити објашњена. Те конзоле, истина, немају довољно широко лежиште да би носиле неку јачу горњу конструкцију, али можда су и оне некада друкчије изгледале. Ако је изложена претпоставка о првобитној замисли западног дела студеничког храма тачна, остало би да се одгонетне одакле су и којим путем ти облици доспели до Богородице студеничке или до мљетске цркве, на којој се спајају просторно решење рашких сакралних грађевина са спољашношћу уобличеном у духу апулијске романике. По свему изгледа да је њихов заједнички извор у романичкој архитектури, а такав би закључак имао шири значај, јер би уједно наговештавао и порекло рашких пространих припрата.

---

[13] Претпоставио их је већ раније Војислав Кораћ, уп. *Првобитна концепција которске катедрале XII века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 3 (Нови Сад 1967) 1-30.

# Les clochers de l'église de la Vierge à Mljet

Milka Čanak-Medić

Une église romane remarquable de la fin du XII^e siècle consacrée à la Vierge Evergétis, et qui faisait partie d'un couvent de bénédictins s'élève dans l'île de Mljet. En 1949 elle a fait l'objet de recherches archéologiques sous la conduite de C. Fisković. Un peu plus tard Lj. Karaman et V. Korać ont ouvert la discussion concernant ses rapports avec les monuments de la Pouille et aussi avec les églises contemporaines de Rascie, après quoi l'on ne parla plus que des détails de ce monument.

L'auteur déduit d'après de nouvelles constatations que les vestiges du clocher existant au-dessus de la partie sud du mur ouest du naos — que l'on supposait avoir été un campanile assymétrique ouvert —présentent en réalité le mur est d'un ancien clocher massif de plan carré; cela a été confirmé par l'analyse de la partie conservée du clocher (fig. 2—5). La forme initiale supposée de la partie supérieure du clocher nous indique que dès le début il y avait eu un narthex devant le naos de l'église. Le rez-de-chaussée du narthex présent appartient probablement à cette époque, car ses murs sont, dans la partie inférieure, solidement rattachés à ceux du naos. En plus, certaines parties de ce vestibule comportent des éléments de style roman. La partie supérieure de ce vestibule fut plus tard remaniée, y compris la façade occidentale du naos. Les parties conservées du vestibule originel indiquent qu'il n'y avait pas eu à l'étage supérieur des pièces séparées sous les clochers; une seule pièce y était amenagée et son plan était sans doute pareil à celui du rez-de-chaussée, tandis qu' au milieu entre les tours s'ouvrait une espèce de galerie.

Quoique les vestiges du bâtiment occidental de l'église de Mljet soient insignifiants, l'auteur s'est efforcé de reconstruire ses formes architecturales initiales en se servant du plan de la tour du clocher et de la répartition des supports dans le rez-de-chaussée. Vu dans son ensemble, le rez-de-chaussée peut être considéré comme un vestibule retréci avec des empores, comme on en voit dans l'architecture de l'Europe centrale. Parmi les édifices religieux de la Pouille — parmi lesquels il conviendrait de chercher les sources de l'architecture de l'église de Mljet — il n'y en a aucun avec une solution architecturale pareille. Dans la partie ouest ces églises avaient eu jadis des empores, mais celles-ci étaient dans le naos, comme en avait aussi — comme nous le prouvent des recherches récentes — la cathédrale de St-Triphon de Kotor. Les tours de clochers y étaient reliées d'une façon qu'il reste encore à élucider, et ce fait suggère la possibilité qu'ils avaient été, dans leur ensemble, construits d'une façon semblable à ceux de l'église de Mljet. Les fondements massifs découverts récemment sous le mur ouest du naos et du narthex de Studenica — dont la disposition des annexes est la même que dans l'église de Mljet — font présumer à l'auteur qu'il pouvait y avoir eu ici à l'origine un narthex dont les parties supérieures avaient été semblables.

# La fresque de l'église Notre Dame de Srima

Miroslav Lazović

L'église de Notre Dame de Srima ainsi que la fresque de l'abside, ont été publiées par F. Dujmović et C. Fisković[1] en 1959 puis en 1965.[2]

C. Fisković présente la peinture murale en Dalmatie et reproduit encore en couleurs le décor peint de Srima.

Trois raisons nous poussent à revenir sur ce sujet. Tout d'abord, le problème n'a été traité qu'en Serbo-Croate et de ce fait, reste inaccessible à la majorité des lecteurs étrangers. Puis, l'interprétation iconographique donnée par C. Fisković et, finalement, l'état de conservation de la fresque, lors de mon dernier voyage en Dalmatie.

Entre 1964 et 1972, j'ai visité à plusieurs reprises les monuments situés entre la ville de Zadar et la ville de Ston, conservant encore des fragments de peinture murale. Pendant cette période, je me suis efforcé de situer les différents fragments de fresques conservés dans leur contexte historico-culturel et de voir s'il existait une liaison entre des artistes et des commanditaires qui ont travaillé et vécu dans cette région entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle.

Un essai de classer ces monuments en trois groupes a démontré que des influences diverses se sont manifestées dans cette région, provenant soit des centres de l'art occidental, soit de Byzance, à travers Venise.

Les deux goûts contemporains, c'est-à-dire, celui attaché à l'art byzantin ainsi que celui de la tradition occidentale de l'époque romane sont pratiquement parallèles. Par contre, quelques peintures du XIII^e^ siècle s'attachent au goût veneto-gothique.

Si l'on essaie de classer chronologiquement ces trois groupes, on se rend compte qu'excepté le deuxième où tous les monuments sont situés dans la ville de Zadar, les autres sont dispersés à des points éloignés sur la Côte Dalmate ou sur une des îles.

L'idée d'un classement stylistique se justifie mais les difficultés majeures proviennent du fait que très peu de monuments sont bien conservés. De ce fait, toutes les hypothèses sont permises, surtout si on laisse libre cours à l'imagination.

Je me suis efforcé de m'en tenir au fait historique lorsqu'il était disponible ou aux analyses iconographiques et stylistiques afin de ne pas tomber dans des conclusions trop romantiques.

Les analyses iconographiques faites par C. Fisković concernant l'abside de Srima ne peuvent pas être considérées comme définitives. Les textes de saint Jérôme nous semblent aussi revelateurs. Ce saint, spécialement vénéré en Dalmatie, est considéré comme un saint national. La connaîssance de ses lettres est probable dans le milieu ecclésiastique en Dalmatie.

L'église de Notre Dame de Srima est sise sur une colline non loin du pont enjambant le Golfe de Šibenik, sur la route Zadar — Šibenik. Un canal naturel relie le port de Šibenik à la mer; cette presqu'île représente l'avantposte de la forteresse de Šibenik. Le fort de Šibenik est cité pour la première fois au XI^e^ siècle.[3]

[1] Dujmović, F. et Fisković, C., *Romaničke freske u Srimi*, Prilozi za povjest umjetnosti u Dalmaciji, Split 1959, t. 11, 40.

[2] Fisković, C., *Dalmatinske freske*, Zagreb 1965.

[3] Dujmović, F. et Fisković, C., *op. cit.*, p. 19.

Correctement orienté, le bâtiment rectangulaire à une nef, se termine par une abside à fond plat, légèrement déviée vers le sud.

L'extérieur se présente comme une construction simple, aux murs crépis, recouverts d'un toit en bâtière. L'abside de forme un bloc plus petit, accolée à l'église. La façade occidentale est rehaussée par le clocher en bâtière.

Une petite porte est percée au milieu de la façade occidentale, une autre sur la façade sud, et on trouve une seule fenêtre au milieu de la paroi est de l'abside. L'intérieur est recouvert d'une voûte en berceau; deux pilastres construits au milieu de l'édifice supportent un arc doubleau. De petite dimension, cette église rappelle par sa forme et ses proportions, les églises dalmates que l'on trouve dans les villages.[4]

La formation de l'évêché de Šibenik date du XII^e^ siècle et, depuis, la région (Župa) de Srima fait partie de ce diocèse. Le village de Srima est mentionné dans les archives pour la première fois au XIII^e^ siècle.[5] Le village médiéval a disparu, abandonné par ses habitants à l'époque des invasions turques.

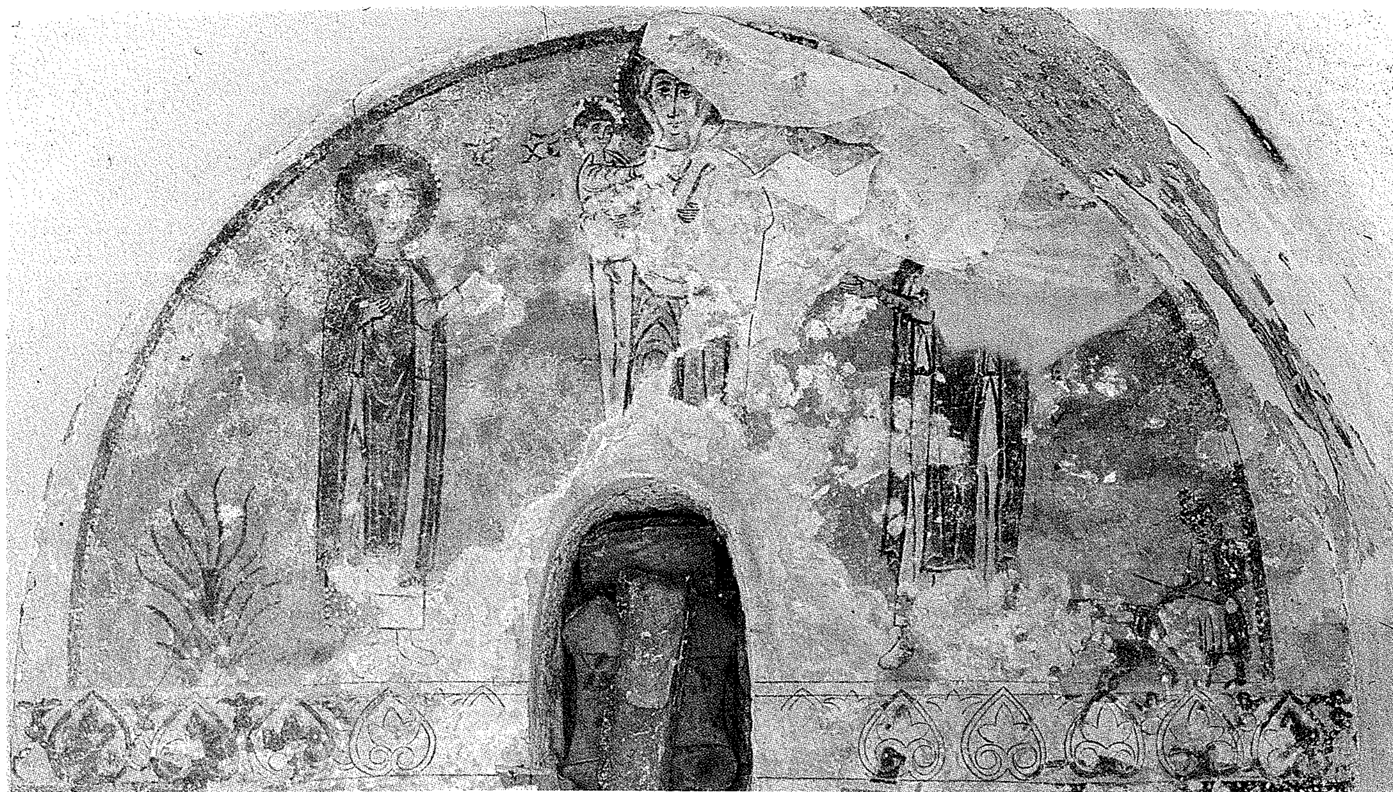
En 1957, le conservateur du musée de Šibenik a signalé à C. Fisković la découverte de quelques fragments de peinture sur la paroi orientale de l'abside, dans l'église de Notre Dame de Srima. Après un nettoyage délicat, on a découvert une image complète de la Vierge à l'Enfant, entourée de deux saints; tous les personnages sont en pied.[6] La fresque se présente sur un fond ocre cerclé suivant la courbe de la voûte d'une bande rouge, soulignée de noir en haut et d'un décor floral stylisé en bas. Une petite fenêtre, au milieu de la paroi, a probablement imposé la disposition pyramidale des personnages dans la composition. Au centre, la Vierge à l'Enfant debout. A gauche, saint Guy désignant de ses deux bras à moitié levés, la Vierge et l'Enfant. A droite, dans une position semblable, saint Georges.

A l'extrême gauche, à côté des pieds de saint Guy, une flamme stylisée et, à droite, à l'emplacement symétrique, un laboureur tenant d'une main la charrue et de l'autre, un bâton pour activer les boeufs. Les trois principaux personnages étaient tous de la même taille, mais l'artiste les a disposés de manière à suivre la forme arrondie de la voûte et les deux saints se trouvent plus bas que la Vierge, qui occupe le centre de la composition. Elle est vêtue d'une robe gris-blanc, comme l'Enfant qu'elle tient dans son bras droit. Tous les plis des vêtements sont indiqués en noir. Son visage, ainsi que celui de l'Enfant, sont assez bien conservés. En position frontale, le regard dirigé devant elle, elle a un visage de couleur ocre-rose, aux grands yeux noirs. Un trait noir indique le sourcil gauche, le nez long et les narines. Les deux rides du front et le sourcil droit sont, eux aussi, indiqués en noir. Quelques traits de couleur blanche sur le front, sur les joues et autour des yeux éclaircissent la figure. Deux touches rondes de couleur rouge, caractéristiques de la

[4] Deroko, A., *Spomenici arhitekture IX—XVIII veka u Jugoslaviji*, Beograd 1964, 89—112.

[5] Dujmović, F. et Fisković, C., *op. cit.*, p. 15 et note 13 où est cité D. Zavorović, *Trattato sopra le cose di Sibenico*, transcription Galvani-Godola p. 14.

[6] Voir, ill. No 1. Première description par Fisković, dans l'article Dujmović, F. et Fisković, C., *op. cit.*, pp. 29—40.



. 1.
*na, Vierge à*
*fant, saint Guy*
*saint Georges*

période romane,[7] accentuent les joues. La même couleur est utilisée pour les lèvres. Malgré l'aspect soucieux du regard, la bouche est souriante. Un rouge plus soutenu est utilisé pour le fond du nimbe, lequel est limité par une ligne noire supportant le rang de perles. L'omophorion qui coiffe sa tête, se détache du nimbe par sa couleur et la ligne noire qui le limite.

L'Enfant est présenté de trois-quarts, bénissant de la main droite, dont les doigts sont endommagés. La maladresse du peintre apparaît surtout dans les proportions de l'Enfant et dans les raccourcis. Son visage est aussi légèrement endommagé. Le nez, les yeux, les sourcils sont indiqués en noir, tandis que la chevelure, avec une frange, est ocre-brune. Le nimbe du Christ a un fond blanc tandis que la croix inscrite est rouge; il possède le même décor que celui de la Vierge.

. 2.
*na, Saint Guy*



Sa robe est de même couleur que celle de la Vierge, avec les plis indiqués par des lignes noires. Une partie du corps de la Vierge et de l'Enfant est endommagée. Les pieds et le bas du vêtement de la Vierge ont dû être abîmés par les travaux d'agrandissement ou la réparation de la fenêtre. A gauche de la tête du Christ, on lit en grandes lettres noires, le monogramme de Jésus $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$. Le monogramme de la Vierge n'est plus lisible. C. Fisković[8] l'avait vu lors de la découverte de la fresque. On sait que très souvent, les inscriptions sur les fresques ont été faites *al secco*, c'est la raison de la disparition d'un grand nombre d'inscriptions.

Saint Guy, présenté lui aussi en position frontale, à gauche du groupe précédent, a le visage jeune et imberbe. Sa tête est entourée d'un nimbe identique à celui de la Vierge. Le traitement du visage est aussi semblable à celui de la Vierge, mais il est moins bien conservé. Son oeil gauche est effacé. Il a les cheveux de la même couleur, ocre-brun, que ceux du Christ. Il est vêtu d'une robe claire dont le bas a en partie conservé un décor de points blancs (perles) et d'un manteau rouge comme son nimbe. Les plis noirs et blancs tentent de donner une certaine consistance au tissu. Le nom slave de saint Guy »VID« est inscrit verticalement, à gauche du saint, au niveau de son épaule. L'artiste a visiblement plus de facilité à peindre les personnages de face et il montre une certaine maladresse dans la représentation des bras dans le geste de l'adoration. La flamme stylisée, à côté de saint Guy est de couleur rouge.

La partie droite de la composition est occupée par saint Georges, dans une position semblable. Ses vêtements sont identiques à ceux de saint Guy, la robe mise à part, qui est gris-blanche au lieu d'être ocre-brune. La tête du saint est très endommagée. Le nom de saint Georges est inscrit verticalement à droite du saint, mais en version latine.

Le laboureur, à côté de saint Georges, est présenté de trois-quarts, vêtu d'une robe courte, verticalement divisée en deux couleurs. La partie droite avec la manche est rouge,

---

[7] Demus, O., *La peinture murale romane*, Paris 1970, 142, pl. LXXXVI—LXXXVII.
[8] Dujmović, F. et Fisković, C., *op. cit.*, p. 30.

tandis que l'autre moitié est ocre. Les plis sont indiqués en noir. La tête du laboureur, légèrement penchée en avant, bien conservée, est visiblement la mieux réussie de la fresque. Il porte un chapeau rehaussé au centre par du rouge et décoré de deux rangs de perles. Ses bas et ses chaussures sont aussi de couleur rouge. Dans sa main gauche, il tient un aiguillon de couleur ocre-brune. Le manche de la charrue est brun et les boeufs, dont on n'aperçoit que l'arrière--train sont l'un rouge et l'autre noir.

Au-dessous de la composition, une frise de feuilles stylisées terminait le bas de la fresque.[9]

Dans l'interprétation de cette peinture, C. Fisković,[10] supposa que la présence des deux saints se justifie par leur popularité dans les pays slaves. Le feu stylisé est considéré comme l'attribut de saint Guy,[11] protecteur de la foudre et le laboureur est mis en rapport avec saint Georges,[12] dont le nom en grec veut dire cultivateur des terres. Pour appuyer cette supposition, C. Fisković,[13] rapproche la présence du laboureur à côté de saint Georges de certains chants populaires sans toutefois donner les dates de leurs origines.[14]

On aurait pu raprocher cette image des versions grecques et latines de la vie de saint Georges, relatant la résurrection du boeuf de Glykerios.[15] Ce miracle effectué par le saint était souvent représenté dans la peinture des orthodoxes.[16] Cependant, les cycles narratifs de la vie de saint Georges ne nous sont pas connus en Dalmatie.

Il est pourtant bien connu que tout décor peint a un but liturgique et sert d'illustration des textes religieux.

Dans cet ordre d'idées nous voudrions mentionner encore un texte se rapportant à saint Jérôme qui était très populaire en Dalmatie, car il est considéré comme un saint national. Il nous semble donc que l'explication de la présence de la flamme et du laboureur peut être cherchée également dans certains textes de Jérôme qui y font allusion.

Pour la flamme: »Enfin voici les paroles de notre Seigneur dans l'Evangile: C'est un feu que je suis venu allumer sur terre, et combien je souhaite qu'il brûle!« Ce feu allumé dans le coeur des apôtres, les contraignait à dire: »Notre coeur ne brûlait-il pas en nous, tandis qu'il nous parlait sur le chemin et nous découvrait le sens des Ecritures?«.[17]

Pour le laboureur: »Mais, comme nous l'avons dit plus haut, dans la bourgade du Christ tout est rustique hormis les psaumes, ce n'est que silence. De quel côté que tu te tournes, c'est le laboureur qui, tenant le mancheron, chante Alleluia, . . "[18] Jérôme énumère ensuite tous les métiers de l'agriculture.



*Fig. 3. Srima, le laboureur*

Pour conclure cette observation iconographique, il nous semble tout à fait normal de trouver la Vierge à l'Enfant, entourée par les deux saints, très populaires dans les pays slaves, surtout si l'on se rappelle que le nom de saint Guy est ici écrit dans sa version slave.

Le style, tout à fait bi-dimentionnel, de la peinture, nous montre qu'il s'agit ici du travail d'un peintre peu expérimenté. Outre un certain nombre de maladresses dans le traitement des figures, le peintre n'est guère habile non plus dans le traitement coloristique. La notion de modelé lui échappe complètement et la gamme restreinte des couleurs est composée d'ocre, d'ocre-brun, de deux tons de rouge, d'un gris-blanc avec une légère nuance de bleu très clair et, pour finir, du noir servant pour les contours et les traits importants.

Bien que possédant certains éléments caractéristiques de la peinture romane, cette fresque est très difficile à dater. Si on la compare avec des exemples stylistiquement proches, bien que réalisés par des artistes plus habiles, nous pouvons établir quelques parallèles avec des fresques du XII^e siècle, notamment à Palluau-sur-Indre, l'ancienne église de saint Laurent,[19] où est conservée, dans le cul-de-four de l'abside, la Vierge couronnée en majesté; mentionnons aussi Boussac-Bourg, la chapelle accolée à l'église du prieuré où se trouve la composition de la Naissance du Christ,[20] de la fin du XII^e siècle. Dans ses commentaires sur ces oeuvres, O. Demus s'exprime ainsi: »L'abside de cette église, aujourd'hui désaffectée, renferme une Vierge à l'Enfant en Majesté. . . C'est une oeuvre de style populaire et primitif; au lieu de modelé, les joues ont des taches rouges circulaires. Peinture difficile à dater du fait de son caractère primitif, P. Dechamps et M. Thibout[21] pensent à la première moitié du XII^e siècle«.

Pour Boussac-Bourg, église du prieuré, O. Demus[22] dit: »La décoration de cette église est agencée en deux registres, la partie la mieux conservée étant une Nativité située entre les deux fenêtres. Comme à Palluau, les joues sont soulignées par des points rouges. Ici aussi, il s'agit de la survivance tardive du style populaire du début du roman. Il est probable que l'oeuvre date de la fin du XII^e siècle. . . Primelles et Palluau font partie de la postérité de ce style qui, avec ces oeuvres, débouche dans le domaine de l'art populaire«.

A Srima, nous nous trouvons devant un exemple de cette peinture de style populaire et la date de son exécution n'est pas facile à établir. C. Fisković pense[23] qu'il s'agit d'un monument décoré probablement peu après la fin de la construction de l'église pour laquelle on retient la date de la fin du XII^e siècle ou du début du XIII^e.

O. Demus se montre très prudent dans la datation des peintures de ce type et nous adopterons ici son exemple

---

9 Les feuillages proches de ceux de Srima, aussi XII^e siècle, cf. Cook, W. W. S. et Ricart, J. G., *Ars Hispaniae*, Historia universal del arte hispanico, Madrid 1950, VI, fig. 63.

10 Fisković, C., *op. cit.*, p. 38—39.

11 *Ibid.*, p. 30. On sait que souvent saint Guy est représenté dans un chaudron chaufé par le feu, pour que le goudron et l'huile bouillant y tuent le saint, voir: *Acta SS, Junii*, vol. III, Paris-Rome 1867, 503 B; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Iconographie des saints, t. III, vol. II, Paris 1958, 621—623.

12 Fisković, C., *op. cit.*, p. 39.

13 *Ibid.*, p. 39.

14 *Ibid.*, p. 39.

15 *Acta SS. Aprilis*, vol. III, Paris-Rome 1866, 123 B.

16 Mark-Weiner, T., *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, vol. I (Dissertation, New York University 1977) 212—219.

17 Saint Jérôme au prêtre Napotien in Labourt, J., *Saint Jérome*, Lettres, Paris 1950, t. II, LII/3, p. 176.

18 Saint Jérôme de Paul et Eustachie à Marcella in Labourt, J., *op. cit.*, t. II, XIII, p. 12.

19 Demus, O., *op. cit.*, p. 142, pl. 134.

20 *Ibid.*, p. 142, pl. 135.

21 *Ibid.*, loc. cit., ill. 134 et commentaire.

22 *Ibid.*, p. 142 — commentaire ill. 135.

23 Fisković, C., *op. cit.*, pp. 39—40.

au sujet de l'église de Srima; d'autre part, il n'existe aucun autre monument en Dalmatie qui soit peint dans un style proche de celui-ci et qui puisse nous servir de référence. Nous nous contenterons donc d'une fourchette de datation très large, au XIIe siècle, en expliquant le phénomène que représentent les peintures de Srima dans l'art dalmate, par le fait que ce petit village était certainement tenu à l'écart de tous les courants stylistiques qui touchaient les centres d'une certaine importance.

A notre avis, il s'agit là d'un monument plutôt représentatif d'une manière de peindre, que d'un véritable »style« limité dans le temps. Un peintre populaire peut s'exprimer d'une manière très éloignée de toutes les règles; il faut aussi envisager qu'on ait pu, lors de la commande, lui proposer un modèle ancien, choisi dans un codex et qu'il ait dû l'interpréter à dimension de fresque.

En conclusion, nous pensons que la fresque de Srima peut aider à dater la construction de l'église au XIIe siècle d'une part et, d'autre part, à situer ce monument dans le premier groupe en tant que représentant de l'art populaire. Il se distingue de deux autres monuments du même groupe, saint Michel de Ston et le clocher du monastère sainte Marie à Zadar, liés aux noms de personnages couronnés (roi Michel et roi Coloman).

La presque totalité de ce texte a été rédigée il y a plus de dix ans. A mon grand étonnement, au printemps 1982, lors de la visite de l'église, j'ai pu constater que la fresque était presque complètement détruite. Selon les explications que j'ai pu obtenir, la dégradation intérieure de la paroi de l'abside est due probablement à des infiltrations d'eaux souterraines.

# Представе св. Маманта у зидном сликарству на Кипру

Смиљка Габелић

Свети Мамант је један од најпоштованијих светитеља на Кипру. У тој земљи је стекао тако велику популарност да је сматран за локалног светитеља, иако на Кипру није рођен, нити је тамо живео и страдао. Према Житију, пореклом је из римске провинције Пафлагоније у Малој Азији, где је уморен 275. године. Спада у ред великомученика; црква га слави 2. септембра.

Гроб и храм св. Маманта налазили су се у Кесарији у Кападокији, што је и најстарије светилиште овог светитеља. Од V века, можда и раније, његов култ је прихваћен у Цариграду, где је постојало предграђе названо његовим именом, као и неколико њему посвећених храмова и манастира. Са малоазијске обале култ св. Маманта рано је пренесен на Кипар, како се претпоставља, у VII веку. У мањој или већој мери светитељ је штован и у другим областима источноправославног света, а имао је знатну популарност и у католичким земљама.[1]

У позном средњем веку на Кипру је св. Мамант уживао поштовање веће но било где другде. Та околност је довела до уверења о постојању двојице светитеља са овим именом од којих би један био кипарски, што се показало нетачним.[2] Прва позната писана и ликовна дела на Кипру која се односе на св. Маманта потичу с краја XII века. Св. Неофит, локални испосник, написао је Похвалу посвећену св. Маманту,[3] а у то доба је насликана и фреска овог светитеља у Богородичиној цркви код села Кофину, о којој ће још бити речи. Међутим, Мамантов култ је на Кипру доживео процват знатно касније, у XV веку.[4] Полет је проузрокован и распламсан приспећем делова моштију св. Маманта у место Морфу, на северозападној обали Кипра, вероватно крајем XIV века.[5] Крајем истог столећа или у наредном веку у овом месту је подигнута или обновљена црква Св. Маманта, у којој је над саркофагом са свечевим моштима формирана надгробна конструкција.[6] Гробница је на северном зиду цркве и има облик великог аркосолијума. Састоји се од саркофага из старохришћанске епохе, који је уоквирен полукружним, пластично обрађеним луком. Изнад саркофага су велике иконе св. Маманта на лаву, у средини, а св. Ђорђа и св. Димитрија на коњима, бочно. У тимпанону су сцене из свечева живота. Иконе су, на жалост, накнадно пресликане, а време њиховог настанка изгледа да није ближе утврђено.[7]

Касније ћемо се вратити на светилиште св. Маманта у Морфуу. Слика која је ту постављена одиграла је важну улогу у јачању и ширењу култа овог светитеља на Кипру, а садржи особено иконографско решење. Претходно је неопходно сагледати остале очуване представе св. Маманта на овом острву — бар њихов највећи број, ограничавајући се углавном на зидно сликарство — да би се могле уочити и размотрити појединачне карактеристике и међусобне сличности тих представа; хронолошки поређане, јасно ће показати у ком су времену и у ком виду биле најприсутније. Иконографски пут Мамантове слике на Кипру, у одређеном тренутку, достигао је оригиналан развој. Створена је необична варијанта представе св. Маманта на лаву, са овцом и пастирским штапом у рукама, која је непозната у другим земљама византијског уметничког израза.

Св. Мамант је у делима византијске уметности приказиван на неколико начина — у сценама из његовог пастирског живота, као што су Мужење кошуте или Мамант напаса стадо,[8] као стојећа или допојасна фигура (пастира, односно мученика),[9] како јаше на лаву,[10] и у композицијама његове мученичке смрти — Пробадање трозупцем или копљем.[11] У зидном сликарству на Кипру приказиван је или као стојећа фигура или како јаше на леђима лава. Његова фреска се увек налази у доњој зони живописа цркава, на западном или на јужном зиду, и то у средишњем или западном делу храма, осим када је као фреска патрона смештена поред иконостаса. Св. Мамант спада у ред врло омиљених светитеља и среће се у сразмерно великом броју кипарских цркава. Налазимо га насликаног почев од краја XII века, али већина примера потиче из XV и прве половине XVI века.

Најранија очувана представа св. Маманта на Кипру, с краја XII века, налази се у Богородичиној цркви близу села Кофину.[12] Светитељ је насликан као стојећа фигура,

---

[1] О култу св. Маманта у средњем веку посебну студију, на основу које заснивамо уводне делове нашег текста, написала је 'Α. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου, Ὁ ἅγιος Μάμας, Ἀθῆναι 1953. Књига истражује житије св. Маманта (стр. 5—23), облике штовања (24—44), распростирање његовог култа (у Малој Азији, Француској, на Кипру и у Грчкој (45—85) и иконографију овог светитеља (86—100). Из новије литературе о култу св. Маманта на Кипру, cf.: Μακαριου Γ', Κύπρος ἡ ἁγία νῆσος, Ἀθῆναι 1968, 33 (163); M. Paraskevopoulou, *Researches into the Traditions of the Popular Religious Feasts of Cyprus*, Nicosia 1982, 106—107.

[2] 'Α. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου, Ὁ ἅγιος Μάμας, 75; Μακαριου Γ', *op. cit.*, 33.

[3] 'Α. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου, *op. cit.*, 77.

[4] *Ibid.*, 76—78.

[5] Мошти св. Маманта могле су стићи на Кипар из луке Алаја (Ἀλλάγια) у Памфилији након што су Турци 1373. године заузели оближњу Анталију *(Ibid.*, 76).

[6] Изградња цркве Св. Маманта у Морфуу датује се у крај XIV или у XV век *(Ibid.*, 80 — на основу: C. Enlart, *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, I, Paris 1899, 193). Ганис, међутим, пише да је у питању обнова цркве крајем XV века (R. Gunnis, *Historic Cyprus*, Nicosia 1973³, 348—349).

[7] 'Α. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου, *op. cit.*, 93, πίν. XI (са осталом литературом о овој гробници). Место Морфу данас се налази изван државних граница Републике Кипар, због чега нисмо били у могућности да га посетимо.

[8] *Ibid.*, 86—91, πίν. I—III; G. Galavaris, *The Illustrations on the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, New Jersey 1969, 100—102, figs. 104, 123, 142, 202, 243, 358, 380, 381.

[9] 'Α. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου, *op. cit.*, 91—92, πίν. IV—V; S. Gabelić, *Contribution to the Iconography of Saint Mamas and Saints with Attributes*, II International Congress of Cypriot Studies (у штампи), figs. 2—4; cf. нап. 26—29. Још један пример налази се у Нерезима, где је св. Мамант представљен као допојасна фигура с пастирским штапом у руци.

[10] 'Α. Μαραβᾶ—Χατζηνικολάου, *op. cit.*, 93—97, πίν. IX, X—XIII; D. T. Rice, *Icons of Cyprus*, London 1937, 87, pl. XXXII/78; A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Stourbridge 1964, 44, 67, 97, 141, 144, fig. 69.

[11] 'Α. Μαραβᾶ—Χατζηνικολάου, *op. cit.*, 97—100, πίν. VI—VIII, X; S. Gabelić, *op. cit.*, figs. 5, 7.

[12] Γ. Σωτηρίου, Τὰ Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Κύπρου, Ἀθῆναι, 1935, πίν. 64; S. Gabelić, *The Church of the Virgin near Kophinou, Cyprus*, Κυπριακαὶ Σπουδαὶ ΜΗ' (Λευκοσία 1984) 147-148, *Ill.* 3.




*Сл. 1.*
*Кофину, Боīородична црква, св. Маманш, крај XII в.*

*Сл. 2.*
*Црква Боīородице Форбиошисе, Асину, св. Маманш, 1332/33*

на јужном зиду храма. У десној руци држи пастирски штап; у левој (данас оштећеној) највероватније је држао овцу, као што је то случај на свим, додуше каснијим, кипарским представама св. Маманта (сл. 1).

Следећи пример је из припрате цркве Богородице Форбиотисе, Асину (1332/33).[13] Представа св. Маманта је на источној страни јужне конхе. Светитељ јаше на лаву, с ногама на предњој страни; у десној руци држи пастирски штап, у левој јагње. Поред његове главе је натпис: ὁ ἅγιος Μάμας (сл 2).

У цркви Арханђела Михаила у Педули (1474)[14] св. Мамант је приказан као једна од стојећих фигура на јужном зиду; држи пастирски штап у десној а овцу у левој руци (сл. 3).

Средином XV века, у цркви Св. Спаса у Палеохорију св. Мамант је насликан на западном зиду, како јаше на лаву.[15] У левој руци му је пастирски штап и овца, у десној крст. На позадини је натпис: ὁ ἅγιος Μάμας (сл. 4).

Св. Мамант „Чудотворац" — ὁ ἅγ(ιος) Μάμας ὁ Θαυματ(ου)ργός — насликан је такође на западном зиду и у цркви Св. Крста »Агиасмати«, код села Платанистасе (1494).[16] Приказан је на лаву (сл. 5). У десној руци држи пастирски штап, а у левој јагње. Његова представа је насликана у стеновитом пејзажу, с једним дрветом у позадини, а у горњем десном углу фреске





*Сл. 3.*
*Педула, црква Арханђела Михаила, св. Маманш, 1474*

је допојасни лик Христа у сегменту неба, који благосиља. Испод фреске исписани су стихови из службе св. Маманту који се читају 2. септембра:

ΑΚΜΑΙΟΣ ΩΝ ΤΡΙΑΔΟΣ ΕΙΣ ΠΙΣΤΙΝ ΜΑΜΑΣ: ΑΚΜΑΙΣ ΤΡΙΑΙΝΗΣ ΚΑΡΤΕΡΕΙ Τ [ετρ] ΩΜΕΝΟΣ („Израстао у вери Тројице Мамант, прободен трозупцем издржава").[17]

Као патрон цркве у Лувари (исликане 1495),[18] св. Мамант је представљен под сликаним луком поред иконостаса на северном зиду, како јаше свог лава. У левој

---

[13] A. and J. Stylianou, *Panagia Phorbiotissa, Asinou*, Nicosia 1973, 67—68, fig. 11. (Постоје колебања у датовању ове фреске; вид.: A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, 67). Нама изгледа да је фреска дело сликара који је у припрати извео Страшни суд или медаљоне с Богородицом и арханђелима у слепој калоти, на пример, те да је треба датовати 1332/33. године).

[14] A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches*, 118.

[15] *Ibid.*, 144, fig. 69.

[16] *Ibid.*, 97; id., *A Re-examination of the Dates Concerning the Painted Churches of St. Mamas, Louvaras, and the Holy Cross of Agiasmati, Platanistasa, Cyprus*, JÖB 25 (Wien 1976) 280—282.

[17] Μηναῖον τοῦ Σεπτεμβρίου περιέχον τὴν πρέπουσαν αὐτῷ ἅπασαν ἀκολουθίαν, μετὰ καὶ τῆς προσθήκης τοῦ τυπικοῦ ἐν ἑκάστῃ ἑορτῇ τοῦ χρόνου, Ἐνετίῃσιν 1760, 20. За читање и разрешење натписа дугујем захвалност др Гојку Суботићу.

[18] A. Stylianou, *A Re-examination*, 279—280; id., *The Painted Churches*, 141.



*Сл. 4. Палеохорио, црква Св. Сйаса, св. Маманй, XV в.*

*Сл. 5. Плаѿанисѿаса, црква Св. Крсѿа »Аїиасмаѿи«, св. Маманѿ, 1494 (Снимак Кийарскоі музеја)*



руци носи јагње а у десној пастирски штап. Сигниран је: ὁ ἅγ(ιος) Μάμα[ς] ὁ Θαυματουργός (сл. 6). Фреска је дело Филипа Гула, сликара који је живописао и цркву Св. Крста „Агиасмати“ код Платанистасе, а који је и овде, испод Мамантове фреске, исписао одговарајући текст из службе св. Маманту: ['Ακ]ΜΑΙΟΣ ΩΝ ΤΡΙ [άδος εἰς πίστιν Μάμας, 'Ακμαῖς τριαίνης κ]ΑΡΤΕΡΕΙ ΤΕΤΡΩ[μένος].[19]

У цркви Св. Хераклидиуса у манастиру Св. Јована Лампадистиса у месту Калопанајотис, св. Мамант (Μάμας) је насликан — у пуној висини, с пастирским штапом у десној и овцом у левој руци — у северозападном простору храма (сл. 7). Његова фреска припада слоју живописа који се датује у другу половину XV века.[20]

Око 1500. године насликана је фреска св. Маманта на јужном пиластру цркве Богородице Канакарије у месту Литранкоми. Од Мамантове фигуре очувана је само глава, а због величине фреске се верује да је био приказан како јаше на лаву.[21]

Са почетка XVI века потиче стојећа представа св. Маманта — ὁ ἅγιος Μάμαν[τος] — с крстом у десној и овцом у левом руци, на западном зиду цркве Успења Богородице у селу Курдали (сл. 8).[22]

У цркви Св. Созомена у Галати (1513)[23] св. Мамант — ὁ ἅγιος Μάμ(ας) — насликан је на јужном зиду. Приказан је како јаше на лаву. У десној руци држи пастирски штап, у левој овцу (сл. 9).

Приближно истом периоду (трећа четвртина XVI века) припада и светитељева фреска на јужном зиду цркве Арханђела Михаила у Визакји.[24] Овде св. Мамант (ὁ ἅγιος Μάμας), с пастирским штапом у левој и овцом у десној руци, јаше на лаву (сл. 10).

Наш најмлађи пример налази се у цркви Богородице Амазгу код села Монагри, у којој Мамантова фреска припада слоју сликарства из 1564. године.[25] Очуван је само горњи део, по свој прилици, стојеће фигуре овог светитеља (ὁ ἅγιος Μάμας). Свој пастирски штап, чији је горњи део очуван, држао је у десној руци. Фреска је на западном зиду храма (сл. 11).

На нешто мање од половине наведених представа св. Мамант је насликан у виду стојеће фигуре, с пастирским штапом у једној и с овцом у другој руци — Кофину, Педула, Калопанајотис, Курдали и Монагри(?). Приказивање Маманта као пастира има подлогу у његовој хагиографији, у којој је описан живот светитељев у пустињи или гори; ту су му долазиле животиње и звери, које су му се покоравале, а хранио се млеком кошута и дивљих коза. Пастирски штап и овца могу се сматрати за личне атрибуте св. Маманта. Са истим атрибутима у рукама сликан је на Криту и у другим областима Грчке,[26] с пастирским штапом и крстом сли-

---

19 Cf. нап. 17.

20 A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches*, 106.

21 A. H. S. Megaw — E. J. W. Hawkins, *The Church of the Panagia Kanakariá at Lythrankomi in Cyprus*, Washington 1977, 157, fig. 130.

22 A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches*, 70; A. Παπαγεωργίου, 'Η Παλαιοχριστιανική καὶ Βυζαντινὴ 'Αρχαιολογία καὶ Τέχνη ἐν Κύπρω κατὰ τὰ ἔτη 1967-1968. 'Απόστολος Βαρνάβας (Λευκωσία 1970) 64.

23 A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches*, 44.

24 A. Stylianou, *The Painted Chapel of the Archangel Michael, Vizakia, Cyprus*, ΔΧΑΕ τ. Ι' ('Αθῆναι 1980—1981) 101.

25 S. Boyd, *The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and Its Wallpainting*, DOP 28 (Washington 1974) 327, fig. 4.

26 K. Gallas - K. Wessel - M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, 286, fig. 245 (фреска у цркви Христа Спаса, Спили, с краја XIV века); N. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta*, Thessalonique 1976, 102, pl. 50 (фреска из друге половине XIII века); N. Drandakis, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Νάξου, »Παναγιὰ τῆς Γιαλλοῦς« (1288—1289), ΕΕΒΣ XXXIII ('Αθῆναι 1964) 259, εἰκ. 4; G. Millet, *Mistra*, Paris 1916 pl. 85, 2 (фреска св. Маманта с краја XIII века у Св. Димитрију).

кан је у Кападокији,[27] а са овцом и крстом, понекад, у Македонији,[28] где је, иначе, приказиван само с крстом у руци, како је сликан и у средњовековној Србији.[29] Оба своја атрибута Мамант такође има и на оним кипарским фрескама на којима је приказан како јаше на лаву. А од свих примера само на два он носи и крст — поред овце (Курдали), односно овце и пастирског штапа (Палеохорио). Логично се претпоставља да приказивање Маманта-пастира с његовим атрибутима у рукама стоји у вези са земљорадничко-сточарским карактером области у којима се налазе овакве представе.[30] Слике овог популарног заштитника пастира и њихових

---

[27] 'Α. Μαραβᾶ—Χατζηνικολάου, *op. cit.*, 91, πίν. IV (Elmali Kilise, Göreme, XI в.); G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, I, Paris 1925, pl. 46,1 (црква Qeledjlar); t. II, pl. 117,1 (Elmali Kilise, Göreme).

[28] Коцо — П. Миљковић-Пепек, *Манасшир*, Скопје 1958, 51, Т. XXI (фреска из 1271); S. Gabelić, *Contribution to the Iconography of Saint Mamas*, fig. 1 (фреска у Леснову из 1346. или 1347).

[29] S. Gabelić, *op. cit.*, figs. 2—7 (где су објављени примери из XIV века из Старог Нагоричина, Грачанице, Богородичине цркве у Пећкој патријаршији и Дечана, као и неколико примера из млађег периода).

[30] Κ. Καλοκύρης, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, 'Αθῆναι



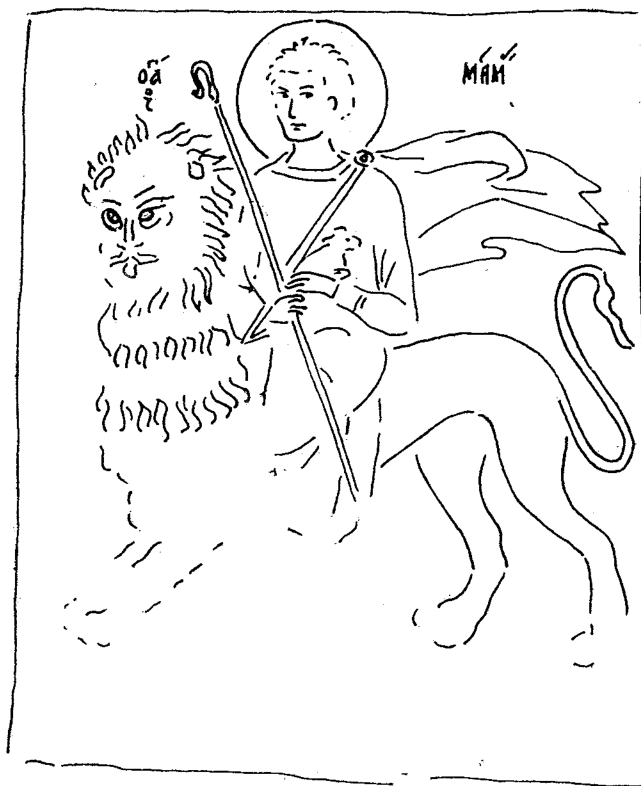
*Сл. 6. Лувара, црква Св. Маманша, св. Маманш, 1495 (Снимак Кипарскоī музеја)*

*Сл. 7. Калоӣанајоӣис, црква Св. Хераклидиуса манасшира Св. Јована Ламӣадисшиса, св. Маманш, друīа ӣоловина XV в.*

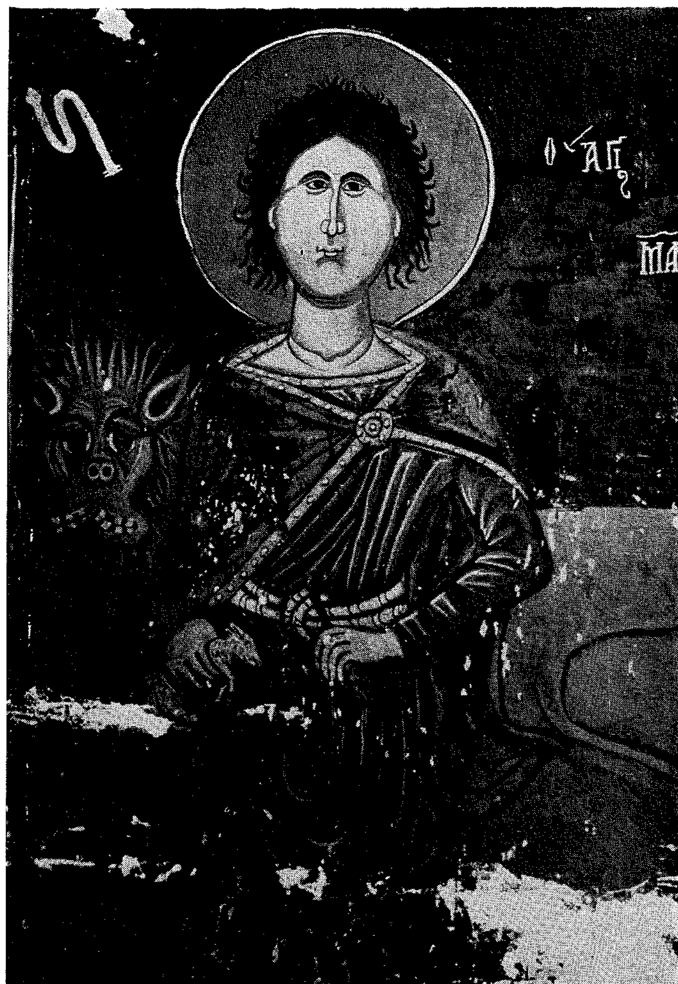


*Сл. 8. Курдали, црква Усӣења Боīородице, св. Маманш, ӣочешак XVI в.*





*Сл. 9. Галаша, црква Св. Созомена, св. Маманш, 1513.*




*Сл. 10. Визакја, црква Арханђела Михаила, св. Маманш, XVI в.*

стада на којима карактеристике св. Маманта као мученика нису истицане — него је општи атрибут мучеништва, крст, на његовим сликама најчешће изостављан — биле су прикладне и омиљене у пастирским крајевима. Такав вид поштовања св. Маманта нарочито је негован и исказиван пре свега на Кипру и у Грчкој.

Још је, међутим, занимљивија представа св. Маманта на лаву, што је, видели смо, други начин његовог приказивања на Кипру. Тако је насликан у Асину, Палеохорију, Платанистаси, Лувари, Канакарији(?), Галати и Визакји. Одмах се може уочити да бројност оваквих представа није знатно већа, односно да су у зидном сликарству ове територије оба вида готово подједнако заступљена. При том, стојећа представа св. Маманта по свој прилици представља старији начин, јер се среће на најстаријем очуваном примеру (Кофину); била је примењивана у оквиру монументалног сликарства, док је у иконопису, изгледа, уопште нема. Представа св. Маманта на лаву, напротив, примерена је управо иконопису, одакле ју је преузело и фреско-сликарство на Кипру.




*Сл. 11. Монаїри, црква Боїородице Амазїу, св. Маманш, 1564*

Бавећи се иконографијом св. Маманта, А. Марава-Хадзиниколау је закључила да се тип св. Маманта на лаву развио на Кипру, почев од XV века, а на основу иконографије Мамантове иконе изнад његовог гроба у Морфуу.[31] Тема је заснована на Житију св. Маманта, у коме он има способност да кроти лавове.[32] Открићем једне кападокијске ампуле из VI века с представом Маманта на лаву накнадно је утврдила да је, што се тиче порекла овог типа, у питању стари византијски прототип који су касније почели да следе позновизантијски као и западњачки сликари.[33] Св. Мамант на поменутој ампули садржи, дакле, првобитно иконографско језгро овог иконографског решења.

Кипар, према томе, није једина земља у којој се среће представа св. Маманта на лаву. Тај иконографски тип потекао је из Кесарије у Кападокији, матичног места Мамантовог култа, одакле се ширио и у друге области. За приказе св. Маманта на лаву зна и уметност Грузије. Чувени метални тондо из манастира у Гелати, који се датује у XI век, има рељеф св. Маманта на лаву, с крстом у једној руци,[34] као што је и на две минијатуре (једној из XII или с почетка XIII и другој позној, из XVII века) св. Мамант насликан на лаву.[35]

---

1957, 122, n. 3; N. Coumbaraki-Pansélinou, *op. cit.*, 102—103.

31 'Α. Μαραβᾶ—Χατζηνικολάου, 'Ο ἅγιος Μάμας, 93.

32 У једној верзији Мамантсвог Житија јавља се лав који је са светитељем дошао у град из пустиње; у другој, св. Мамант је укротио лава у арени (*Ibid.*, 35; J. Псповић, *Жишија свеших, Сеишембар*, Београд 1976, 45—47). Према кипарској писаној традицији XV века, св. Мамант је, живећи у Малој Азији, музао лавове, од чијег је млека правио сир и хранио сиромашне; у локалним легендама млађсг периода лав је искочио из шуме, а први пут је виђен на овсм сстрву ('Α. Μαραβᾶ—Χατζηνικολάου, *op. cit.*, 70—72; R. Gunnis, *Historic Cyprus*, 350—351).

33 'Α. Μαραβᾶ—Χατζηνικολάου, Εὐλογία τοῦ 'Αγίου Μάμα, ΔΧΑΕ Β' ('Αθῆναι 1962) 131—137, πίν. 51.

34 G. N. Tschubinaschwili, *Georgian Repoussé Work, VIII-th to XVIII-th Centuries*, Tbilisi 1957, 6, fig. 104.

35 Г. Алибегашвили, *Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI — начала XIII веков*, Тбилиси 1973, 134—140, табл. III.

Није, значи, потпуно изузетно, нити у основи оригинално, али је свакако занимљиво то што на Кипру налазимо посебну варијанту овог типа. Наиме, на Кипру је слика Маманта на лаву иконографски сједињена с представом Маманта-пастира чије атрибуте, овцу и пастирски штап, он редовно носи у рукама. То је јединствена и типично кипарска иконографска комбинација. У новије доба су, из потребе за лаичким објашњењем овакве слике, настајале локалне легенде о св. Маманту — попут оне у којој је Мамант подвижник из околине Морфуа што је на путу за Никозију јахао лава носећи овцу у руци.[36]

Може се претпостављати да је зачетак типа кипарског св. Маманта на лаву икона овог светитеља у Морфуу, о којој је већ било речи.[37] Њен настанак вероватно припада добу у коме је први пут забележена легенда о чудотворном путовању моштију св. Маманта на Кипар и њиховој појави у Морфуу. Тај податак се налази у делу локалног хроничара из XV века Леонтија Махераса.[38] Гробница у цркви Св. Маманта у Морфуу била је чувено светилиште на острву и место многобројних чудотворних исцељења. У XV и XVI веку, као и касније, записане су релативно бројне вести о чудотворним дејствима мира које је, о празницима, истицало из свечева гроба и имало моћ излечења.[39] Хроничар Л. Махерас је забележио и веровање да је слика св. Маманта доносила многа излечења.[40] Иконе су, као портативни предмети, морале одиграти важну улогу у ширењу овог иконографског решења Мамантове слике. Било би важно испитати да ли на свим очуваним иконама Мамантов лик има епитет »Чудотворац«, као на његовој икони из цркве Богородице Хрисалиниотисе у Никозији, која се датује у време око или након 1500. године.[41] При том је врло карактеристично да, колико знам, не постоји ниједна икона на којој би св. Мамант — уместо на лаву — био приказан у виду стојеће фигуре. Ништа мање није индикативно ни то да све познате кипарске иконе овог светитеља потичу из касновизантијске епохе (XV век — почетак XVIII века).[42] У истом раздобљу, како је показано, фреско-сликарство је такође неговало исту тему, но не искључиво, као иконопис, већ напоредо са старијом иконографском варијантом Мамантове представе — Мамантом-пастиром у виду целе фигуре. Најзад, такође можемо приметити да цркве које су за патрона имале св. Маманта нису подизане на Кипру пре наведеног раздобља, или бар не у већем броју, те их данас не налазимо. Према евидентираним подацима,[43] најстарија очувана црква Св. Маманта била би она у Лувари, подигнута 1454. године, уколико то није црква у Морфуу. Наведене околности недвосмислено сведоче о појачаном штовању култа св. Маманта у XV веку и у наредним столећима и, што се иконографије св. Маманта на лаву тиче, указују на велику присутност ове теме у истом периоду.

Популарност коју је представа св. Маманта на лаву доживела на Кипру у XV веку, а која се одржала и касније, чини се да може бити резултат посебних друштвено-историјских околности тога времена на овом острву. Наиме, учесталост ових представа, премда не и њихова појава,[44] као последица оживљавања Мамантовог култа уопште, одговара времену у ком су Кипром владали Венецијанци (1489—1571). Донекле се чини могућим да је нарочита пажња према слици св. Маманта на лаву, на Кипру, могла произаћи из карактеристичног знака ове слике, то јест из фигуре лава. Мамантов лав, представљан у профилу и с главом најчешће окренутом према посматрачу, по свом ставу, понекад и изгледу, подсећа на венецијанског крилатог лава — симбола јеванђелисте Марка (сл. 12). У једном случају стиче се утисак да је упадљива фигура лава преузела на себе главни садржај слике, умањивши својом величином значај представе самог светитеља.[45] Обичај да се, у доба млетачке власти, на зградама јавне намене или на другим местима постављају представе крилатог лава, заштитника Републике, познат је у свим областима у којима су господарили Венецијанци. На Кипру, оваква представа могла се наћи на капији града,[46] на засебном стубу,[47] на новцу[48] или на иконостасу у цркви.[49] Због поменуте, формалне сличности, слика св. Маманта на лаву могла је бити посебно омиљена међу тадашњим господарима Кипра, Венецијанцима, и њима лојалним поданицима. То је, можда доприносило распростирању и популарности такве Мамантове представе.

Но, остаје као извесно да је у доба латинске власти на Кипру — Лузињанаца и Венецијанаца (1191—1571) — дошло до осавремењавања веома старог мотива, познатог из првих векова хришћанства. Догодило се да је мотив Маманта на лаву тада иконографски употпуњен детаљима блиским популарној традицији и народним веровањима о овом светитељу као пастиру, а да је, у изгледу, попримио особине оновременог стилског израза, који је трпео утицаје западњачке уметности. Отуд је св. Мамант понекад могао бити приказан у пејзажу или на фигури лава довољно реалистичној да личи на венецијанског лава.

Слику кипарског св. Маманта на лаву — по својим коренима везану за византијску иконографију — треба посматрати као једно од најоригиналнијих и најлепших остварења оног занимљивог спајања византијске и западњачке уметности које се, у позно доба средњег века, дешавало на Кипру.



*12.*
*ецијa,*
*кдева палата,*
*ати лав*
*имбол јеван-*
*исте Марка,*
*Јакобела дел*
*е (1400—1439)*

36 ’Α. Μαρκβᾶ—Χατζηνικολάου, Ὁ ἅγιος Μάμας, 71—72; R. Gunnis, *Historic Cyprus*, 350; M. Paraskevopolcu, *Researches into the Traditions*, 107.

37 Cf. нап. 7, 31.

38 ’Α. Μαρκβᾶ—Χατζηνικολάου, *op. cit.*, 70.

39 *Ibid.*, 71.

40 *Ibid.*, 70, 71 (»ἀποῦ τὸν ζωγραφίζουν βρύει ἰάματα«); R. Gunnis, *op. cit.*, 351.

41 D. T. Rice, *The Icons of Cyprus*, 237, pl. XXII/78; R. Gunnis, *op. cit.*, 3. Данас се ова икона св. Маманта чува у Византијском музеју у Никозији (Каталог 1983, бр. 29).

42 R. Gunnis, *Historic Cyprus*, 350, 351, 375, 450; D. T. Rice, *The Icons of Cyprus*, 87.

43 R. Gunnis, *op. cit.*, 160, 205, 232, 283, 321, 330, 348—349, 351—352, 384, 427, 442, 449—450.

44 А. Марава-Хадзиниколау претпоставља да је подстрек који је довео до повећане популарности култа св. Маманта на Кипру последица утицаја лузињанске династије, посебно чланова породице Дампјере; основну улогу треба да је одиграла катедрала Св. Маманта у граду Langres у Француској, где се чувала лобања овог светитеља *(op. cit.*, 67—70, 79).

45 У том погледу је најкарактеристичнији пример велика икона св. Маманта из цркве Богородице Хрисалиниотисе у Никозији (cf. нап. 41).

46 K. K. Keshishian, *Romantic Cyprus* (водич), Nicosia 1982, 182, 184.

47 *Ibid.*, 66; R. Gunnis, *Hist. Cyprus*, 106.

48 K. K. Keshishian, *Nicosia, Capital of Cyprus, Then and Now*, Nicosia 1978, 43, 46.

49 A. and J. A. Stylianou, *Byzantine Cyprus as Reflected in Art*, Nicosia 1949, 14.

# Representations of St. Mamas in the Wall Painting of Cyprus

Smiljka Gabelić

St. Mamas, the martyr, lived and perished in Asia Minor in the thirth century. It was probably in the seventh century that his cult got transferred to Cyprus, where, in the late Middle Ages, after parts of his relics had been carried to the town of Morphou, Saint Mamas acquired a large popularity.

The exceptionally great homage rendered to this saint in Cyprus, led to the belief of the existence of two saints of the same name Mamases, one of them being the local Cypriot saint which has been shown to be wrong (cf. n. 2).

In the Byzantine art Saint Mamas could be represented in several ways (n. 8—11). Within the wall painting of Cyprus he was depicted either as a standing figure or as riding a lion. His portrait is always in the lower zone of the church fresco decorations. Saint Mamas's portraits in the following churches have been described in their chronological order: the church of the Virgin near Kophinou (n. 12, fig. 1), Panagia Phorbiotissa, Asinou (n. 13, fig. 2), Archangel Michael, Pedoulas (n. 14, fig. 3), St. Saviour, Paleochorio (n. 15, fig. 4), The Holy Cross Agiasmati, Platanistasa (n. 16, 17, fig. 5), St. Mamas, Louvaras (n. 18, 19, fig. 6), St. Heracleidius of the Monastery of St. John Lampadistis, Kalopanayiotis (n. 20, fig. 7), Panagia Kanakaria, Lythrankomi (n. 21), the Dormition of the Virgin Mary, Kourdali (n. 22, fig. 8), St. Sozomenus, Galata (n. 23, fig. 9), Archangel Michael, Vizakia (n. 24, fig. 10) and Panagia Amasgou, Monagri (n. 28, fig. 11). Of particular interest are the frescoes representing Saint Mamas in the churches of Platanistasa and Louvaras with verses from the liturgy dedicated to this saint written under them.

Judging by the preserved examples the standing figure of Saint Mamas in Cyprus is the older iconographic variant and it appears to be found only in the wall painting; the image of this saint riding a lion and holding his shepherd's attributes was probably taken over from the icon painting of Cyprus.

The representation of Saint Mamas with a shepherd's crook in one hand and a lamb in the other, was based on the text of his hagiography. Besides in Cyprus, Saint Mamas with these same attributes was also painted in Crete and other regions of Greece (n. 26). With a shepherd's crook and a cross in his hands, he was painted in Cappadocia (n. 27). Carrying a lamb and a cross sometimes in Macedonia (n. 28), where, otherwise, he was portrayed only with a cross in one hand, as well as in medieval Serbia (n. 29). Portraits of Saint Mamas as the patron of shepherds and their flocks, in which his characteristics of a martyr were not emphasized — on the contrary, the cross as a symbol of martyrdom was most often left out — were fitting and popular in the cattle breeding areas. Such an aspect of Saint Mamas's esteem was particularly cherished and expressed in Cyprus and Greece.

The motif of St. Mamas riding a lion — inspired also by his biography — came from Caesarea in Cappadocia, the original place of Saint Mamas's cult and from there it got spread to other regions (n. 32, 33); representations of St. Mamas riding a lion can be found in the art of Georgia, too (n. 34, 35). It is in Cyprus, however, that a specific variation of this type is come upon, where the image of St. Mamas riding a lion is fused with the presentation of Mamas the shepherd, whose attributes, the lamb and the shepherd's crook, he regularly carries in his hands. This is a unique and typical Cypriot iconographic solution. In the more recent times, the need for the explanation of such an image produced local legends — like the one in which Mamas was the hermit from the surroundings of Morphou who rode a lion on his way to Nicosia carrying a lamb in one hand (n. 36).

The type of the Cypriot Saint Mamas riding a lion probably has its prototype in this saint's icon from his sanctuary in Morphou (n. 37—40). It would be important to investigate whether in all existing Cypriot icons Mamas's figure has the epithet of the »Wonderworker«, as it can be found in the icon from the church of the Virgin Chrysaliniotissa in Nicosia dating from about or after 1500 (n. 41). It is very characteristic that, it seems, there are no icons in which Saint Mamas, instead of riding a lion would be portrayed as a standing figure and that all known icons of the saint come from the late Byzantine epoch (n. 42). During the same period the fresco painting, too, fostered this theme. Besides, it is significant that in Cyprus churches dedicated to Saint Mamas had not been built before this period, or at any rate not in a larger number; the oldest could be the one in Louvaras from 1454, if it is not his sanctuary in Morphou (n. 43). The mentioned circumstances bear witness to an intensified esteem of Saint Mamas's cult in Cyprus beginning with the fifteenth century, and as for the iconography of Saint Mamas riding a lion, they point to a great presence of the subject-matter within the same period.

The frequency of representations of Saint Mamas riding a lion — though, admittedly, not their first appearance, (n. 44) — corresponds to the time when Cyprus was ruled by the Venetians (1489—1571). It seems possible, to a certain degree, that the particular attention payed to the image of Saint Mamas riding a lion could, at the time, result from the characteristic sign of this picture, that is from the figure of the lion, which by its posture, sometimes by its appearance as well, reminds of the Venetian winged lion — the symbol of the evangelist Mark, the patron of the Republic (fig. 12). It was, perhaps, the formal similarity that contributed to the spreading of the picture.

Nevertheless, it is certain that at the time of the Latin rule in Cyprus (1191—1571) the very old iconographic motif of Sain Mamas riding a lion was brought up to date, being then supp le mented with details familiar to the popular tradition and folk beliefs about this saint as the shepherds' patron. Visually, the representation adopted the features of the stylistic expression of the day, being influenced by the Western art. That is why Saint Mamas could have been depicted in a landscape or on a lion figure realistic enough to resemble the Venetian lion.

The image of the Cypriot Saint Mamas riding a lion with a lamb and a shepherd's crook in his hands — having its root in the Byzantine iconography — should be considered as one of the most original and most beautiful creations of the interesting union of the Byzantine and Western arts which was taking place in Cyprus in the Late Middle Ages.

# …рква Светог Николе у Станичењу

…дивоје Љубинковић

У непосредној околини Пирота, у близини ушћа Темштице-Височице у Нишаву, налази се село Станичење. Црква Светог Николе (односно Свете Петке, како се сада назива), саграђена је ван села на малој заравни. У овој неугледној цркви констатовали су Р. Николић и М. Лађевић 1966. године остатке живописа XIV века и предложили да се црква стави под заштиту.[1] Приликом рекогносцирања овог терена 1971. године и током радова у оближњој Темској (1972. год.), обилазио сам неколико пута храм Св. Николе и већ 1972. године било је више видних делова старих фресака него 1971. При заједничком прегледу стања ових фресака с Петром Балабановићем, сликаром-конзерватором, установљено је да је нови слој малтера стављан непосредно на старе фреске, те да се стално потклобучава и при најмањем удару у комадима отпада. Због тога су предложени хитни радови на испитивању и спасавању овог споменика.

Систематски истраживачки радови трајали су, с прекидима, од 1974. до 1979. године. Археолошка ископавања под руководством Радивоја Љубинковића вршена су 1974. и 1975. године. Испитана је цела црква (с припратом) и само најужи део порте око ње. Архитектонско-конзерваторска испитивања и презентацију објекта обавио је арх. Александар Радовић. Потпуно чишћење фресака и њихову стручну конзервацију извршила је Зденка Живковић, сликар-виши конзерватор. На археолошким испитивањима све време је радила Бојана Дељанин, виши конзерватор. У свим радовима учествовали су и многи млађи стручњаци. Радове су обављали у заједници Завод за заштиту споменика културе у Нишу, Археолошки институт Србије и Музеј Понишавља у Пироту.

Пошто је реч о комплексним истраживањима и значајном споменику, пре детаљне монографије дао бих на овом месту само резимиране досадашње резултате.

Једини историјски подаци о цркви постоје само у делимично оштећеном ктиторском натпису који се налази на уобичајеном месту — изнад западних улазних врата, са унутрашње стране.

† изволениемь ѡца и сьврьшениемь сна: и съ поспешенiемь
· · т҃аго дх҃а създа сѫ и написа сѫ храмь с ıь · и
съ ексодомъ. арсенıѣ. н ефимиѩ.и кос.анд ıъ · и
рѣ.ıѡна.асѣнѣ: и прı гн҃е бѣ.... лѣ: ѕ · и · ѿ · и · м҃

По овом ктиторском натпису, храм Светог Николе подигли су и живописали Арсеније, Јефимија и Константин (остала имена су пропала), у време цара Јована Асена и господина Бе(лаура) 6840. године, то јест од септембра до децембра 1331. или од јануара до септембра 1332. године.

Мада јасан, овај важан историјски податак намеће и известан број проблема. После велбушке битке лета 1330, у којој је погинуо бугарски цар Михајло, победници, краљеви Стефан Дечански и млади Душан, вратили су на власт у Бугарској Михајлову прву жену Ану Неду, кћерку краља Милутина а сестру (најпре само по оцу) Стефана Дечанског, док су на бугарски престо поставили законитог наследника — Михајловог и Аниног сина Јована Стефана (Јована Степана).[2] Нешто пре тога Михајло је отерао своју прву жену и оженио се сестром византијског цара Андроника III, с којом, изгледа, није имао деце. Ану и њеног сина подржавао је Белаур, брат погинулог цара Михајла, који је био господар Видинског кнежевства.[3] У Трнову је убрзо избила побуна против њих. Побуњена бугарска властела довела је на бугарски престо већ 1331. године Јована Александра, сестрића краља Михајла. Белауров отпор био је савладан, како се мисли, већ 1332. године. Краљица Ана Неда није са сином отишла у Србију, што је карактеристично, већ у Дубровник, док је Белаур прешао у Србију.[4] Тако се завршила краткотрајна владавина регенткиње краљице Ане и њеног сина Јована Стефана, и тако је пропала Белаурова побуна. Остаје питање да ли се све то завршило 1332. године, а ако јесте, у које време. Наиме, одмах по доласку на власт у Трнову, Јован Александар је био суочен с нападом византијског цара Андроника III. Борбе су вођене и 1331. и 1332. године. Претпостављено је да је Белаур задржао неке области, највероватније своје Видинско

---

[1] Радомир Николић — Милан Лађевић, *Чување и одржавање зидних слика*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1968, табле на странама 37, 39, 41, 43, 45, 47. На истом месту, Радомир Николић, *Споменици старозидног сликарства*, 24—29, већ тада сасвим тачно ставља станичењски живопис у прву половину XIV века.

[2] У српским изворима, баш при излагању ових догађаја, он се назива само Стефан (Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, Београд 1866, 196). У тзв. Дриновљевом примерку бугарског Синодикона он се помиње као Јован Степан (В. Н. Златарскій, *Вопросъ о происхожденіи болгарскаго царя Ивана-Александра*, Сборникъ по славяновѣдѣнію, II, С. Петербургъ 1906, 16). На истом месту Златарски расправља о свим проблемима везаним за краткотрајну владавину Јована Степана (стр. 16—24). Његови резултати и данас стоје (уп. најновије заједничко издање *История на България*, томъ I, София 1961, 222—223).

[3] О Белауровој улози и значају расправљано је детаљно. Он је био син видинског господара Шишмана Старог и његове друге жене, кћери српског војводе Драгоша (Златарскій, *нав. дело*, 22—24, и Ю. Трифоновъ, *Деспотъ Иванъ Александъръ и положението на България следъ велбуждската битка*, Списание на Българската Академия на наукитѣ, кн. XLIII, Клонъисторико-филологиченъ и философско-общественъ, 21, София 1930, 89—91).

[4] Златарски, *нав. дело*, 24 и нап. 1.

…ичење,
…орски
…с изнад
…них улазних,
…, унутрашња
…а



*Сл. 2. Станичење, Ктиторска композиција, јужни зид*

кнежевство, одавно самоуправно и најудаљеније од Трнова.[5]

У станичењском натпису цар се назива Јован Асен, а како је црква подигнута 1331/1332. године, не може бити у питању ниједан од ранијих бугарских царева који су с правом носили име Јован Асен. Тешко би се могла бранити и претпоставка да је у питању Јован Александар. Не само због специфичних политичких прилика у којима се тада налазио већ и стога што он никад није делио власт с Белауром. Једина прихватљива могућност јесте та да се и Јован Стефан званично називао и Јован Асен. У Бугарској је традиција моћне владарске породице Асеновића била изузетно јака, па су припадност старој поштованој породици истицали и њени далеки потомци, свакако по женској линији јер је директна, мушка, одавно била изумрла. Уосталом, тако је повремено поступао и победник у овој династичкој борби Јован Александар.[6] Додајмо да се у време краткотрајне владавине Јована Стефана осећа тежња ка потврђивању његовог легитимног права на бугарски престо. Ретки сачувани новци из његовог времена немају карактеристичну представу на аверсу: он је представљен са својим оцем Михајлом иако они никад нису били сувладари.[7]

У станичењском натпису оштећено је друго име, непосредно до царевог. Титулисан је као Господин. Преостала су само прва два слова Бѣ. И по почетним словима имена[8] и по титули и месту где се налази, највероватнија је претпоставка да је реч о Белауру, који је био не само краљев стриц и заштитник већ и господар Видинске области.

[5] Трифоновъ, *нав. дело*, 90.

[6] *Исто*, 77.

[7] Н. А. Мушмовъ, *Монетитѣ и печатитѣ на българскитѣ царе*, София 1927, 103—106, бројеви од 79 до 85, таб. I, сл. 79, 80, 83, 84; Н. А. Мушмовъ, *Развитие на българската нумизматика и класификацiя на българските монети*, Годишняк на Народнiя Музеï за 1923 год. (София 1922) 132, сл. 99.

[8] Белаурово име писано је са истим почетним словима и код Данила при излагању догађаја око велбушке битке *(нав. дело*, 193).

Десет портрета из ове црквице само делимично допуњују историјске податке о њој: на жалост, код најзначајнијих ликова натписи су пропали. Портрети заузимају цео западни део наоса у првој зони. На јужном и западном зиду насликана су по четири портрета, на северном два, с тим што ктиторској композицији припадају фигуре светог Николе и Богородице. Садржајно они чине једну целину. Првобитно је, као што је уобичајено, црвена трака разграничавала декорацију свакога зида. У Станичењу је она била стављена а затим пресликана. У тренутку сликања ових ликова, четири члана ове породице била су већ мртва: два млађа властелина, млада властелинка и монах. Сви они су представљени с прекрштеним рукама, с тим што су им шаке постављене нешто више, скоро на средину грудног коша. Иза двојице покојних младих властелина најбоље је очувано позађе: оно је, карактеристично, у целини тамноплаво, скоро црно. Међутим, позадина иза живих личности, као и иза светитеља прве зоне је двојака: испод тамноплавог »неба«, у доњем делу земља је маркирана зеленом бојом. Покојни чланови породице су и на тај начин издвојени од живих. У дугом пропалом натпису који се налазио између двојице умрлих властелина јасно се чита реч „ѹмершихъ“.[9]

Ктитор и ктиторка насликани су на јужном зиду. Између себе држе модел цркве. Обоје су замонашени. Поред њих су делимично очувани натписи. Код ктитора арс[с]енние, код ктиторке ефимиѣ кътитѡр. Нема никакве сумње да је реч о првоименованим ктиторима из донаторског натписа, само што у вотивном натпису није речено да су обоје замонашени. Судећи по дечку (сину ?) крѹбань-у, који је смештен између њих а испод модела цркве, обоје ктитора су монашки завет примили релативно касно.

Прекопута ктитора, на северном зиду су живописане најрепрезентативније личности: властелин и властелинка, обоје у богатој одећи. Тканине доњих хаљина су на оба портрета украшене двоглавим орловима у медаљонима, што, без сумње, указује на уске везе с владајућом породицом. Мушкарац није владар јер је представљен без круне. У време живописања Станичења, једини живи члан ове породице била је млада властелинка арεθа, насликана на западном зиду, уза сам северни зид. Мада је и она раскошно одевена и буквално прекривена луксузним накитом, нема двоглаве орлове на одећи. Најлогичнија претпоставка би била да у овом делу ктиторске поворке треба очекивати трећепоменутог ктитора, Константина, с породицом.[10]

На први поглед постоји очигледан раскорак између портрета значајне властеоске породице, репрезентативно обучене, с раскошним накитом, и изузетно скромног вида мале цркве, грубо зидане великим речним облуцима, толико грубо да се понегде облуци јасно виде испод слоја фреско-малтера. Да нису очувани живопис и натпис, црква би по својој архитектури била сврстана међу скромне, једноставне, правоугаоне сеоске цркве. Међутим, при комплексном испитивању целине, бива јасно да је она имала специфичну намену: зидана је као гробна црква. Наиме, овај мали храм (7 м х 3,40 м) нема прозора у висини прве фигуралне зоне у наосу.[11] Једини

[9] Међу нашим портретима властеле, као покојник, је, чини се, тако представљен само Оливер, један од синова ктитора Велућа; он је и једини живописан издвојено: на јужној страни испод северног зида, док је остала ктиторска породица насликана на северном зиду: В. Петковић, *Манастир Велуће*, Старинар, н. с., III/IV (1952—1955) 49, сл. 7.

[10] На жалост, недостају подаци о целој владарској породици Шишмановића. Колико се зна, међу њима нема имена Константин, а у владарским породицама имена се понављају. Из западне Бугарске био је бугарски цар Константин Тих, ктитор Бојане. Може се помишљати и на његове потомке.

[11] Прозор је при темељној преправци цркве проширен, којом приликом је практично уништена фреска светог ратника на јужном зиду, вероватно светог Димитрија.

прозор који је некад осветљавао наос био је мали прозор (55 cm x 65 cm) на јужном зиду у висини друге фигуралне зоне. У висини прве фигуралне зоне у цркви је постојао само мали прозор у олтару, изнад часне трпезе. Но он није могао осветљавати наос јер је олтарски простор био издвојен од централног дела цркве масивним зиданим иконостасом. Пошто је црква била засвођена полуобличастим сводом, без кубета, осветљење није долазило ни одозго. Цркву су практично осветљавали кандила и свеће. То је атмосфера крипте или надземне гробнице. У Станичењу је часна трпеза била прислоњена уз источни зид, што значи да се у њој није могло вршити редовно богослужење, литургија на првом месту, већ једино одређене, пре свега заупокојене молитве. Протезисна ниша само је маркирана, а у простору ђаконикона био је или зидани постамент или прислоњен висок сандук (размере се прате према живопису). У сваком случају, био је то део »намештаја« за одлагање најнеопходнијих богослужбених предмета.

Судећи по моделу, црква је споља имала репрезентативнији облик: била је малтерисана и на малтеру је исцртано зидање правилним квадерима камена, уз наизменично, местимично, коришћење хоризонталних редова опеке великог формата. Црква је, по моделу судећи, била затворена репрезентативним вратима, украшеним дуборезом геометријског карактера.

Гробне цркве су, очигледно, специфичан вид средњовековног стварања и разликују се од властеоских задужбина и придворних капела. Битно је да њихову архитектуру није условљавала економска моћ ни значај ктитора. Мало их је сачуваних. У Бугарској је то свакако црква Светог Петра у селу Беренде.[12] На жалост, у Србији се није очувала гробница великог тепчије Мишљена на Глодах (на Глођама), коју је подигао 1330. године (дакле, савремена Станичењу). Украсио ју је фрескама и обдарио иконама и сасудима, како запис тврди — *боље* него своју цркву Светих Апостола.[13]

При археолошким радовима установљено је да је *убрзо* дозидана припрата на западу. За разлику од цркве, која је зидана великим речним облуцима, у темељима старе припрате нађено је доста ломљеног камена и неочекивано много фрагмената опеке, чак су ископани мањи »блокови« обрушеног зида који је био грађен опеком. Међу опекама има рановизантијских, које су свакако донете са оближњег рановизантијског локалитета Градиште.[14] Северни зид припрате не прати правилно правац северног зида цркве. Он скреће између 6 и 7 степени према југу. Исти правац има и каснији северни обухватни зид порте. Њихово скретање условљено је конфигурацијом терена. Северно, непосредно иза цркве, престаје зараван и терен нагло пада.

У склопу старог комплекса цркве налазио се и анекс на југу. Био је прислоњен уз цркву и прати се до висине западног зида цркве. Само један, изолован фрагмент темеља налази се у продужетку јужног зида према западу. Због многих новијих прекопавања није се могао установити његов завршни западни зид.

Савремени укопи поуздано су установљени у самој цркви, припрати, јужном анексу, и уз цркву, на северу и југу, најмање на истоку. Карактеристично је да није нађен ниједан гроб који би се са сигурношћу могао датирати у време од XV до XVIII века, када се станичењска црква обнавља и постаје сеоска црква уместо срушене цркве Јована Крститеља на гробљу.[15] Из тога времена су и млађи укопи.

Откопано је, у свему, 113 гробова, који су били више или мање очувани. У овај број нису урачунати сасвим растурени старији гробови јер су кости из њих биле најчешће потпуно расуте.

У самој цркви копано је више пута. Последња неодговорна копања обављена су недавно, а очигледно их је било и знатно раније. Једино олтарски простор није прекопаван од подизања цркве до данас. Налаз рановизантијске копче иза часне трпезе указује на везе овог терена са оближњим Градиштем.

У наосу је установљено постојање само четири укопа. Три су делимично нађена in situ (гробови 22, 23 и 24), док су од четвртог пронађене само појединачне кости између гробова 22 и 24. У оштећеним гробним ракама установљени су остаци масивних храстових сандука. Уз кости су налажени делови (најчешће сасвим незнатни) скупоцених тканина са сребрном жицом, што доказује да су у тим гробовима били сахрањени припадници властеоског сталежа. У сва три гроба нађен је и по један примерак монете. Све су оштећене и још нису докраја идентификоване. Највероватнија је претпоставка да је у питању бугарски сребрни и бакарни новац из XIV века.

Могуће је да се у галерији ктиторских портрета налазе ликови четири умрла члана, и да се у цркви налазе само четири, очигледно, властеоска гроба. У прилог овој необичној претпоставци говори и чињеница да је у једном гробу (бр. 23) била сахрањена сасвим млада девојка, властелинка. Поред главе нађена је сребрна минђуша с три неједнаке јагоде, а уз готово непостојеће кости откривени су делови скупоцене тканине. Приликом конзерваторских радова, на једној од фрагментованих трака, установљено је да су у ткању представљени двоглави орлови. У гробу 24 нађени су само делови лобање. Она је била положена на опеку као на узглавље, што би могло указивати на гроб монаха. На основу остатака малтера на врховима »зидова« гроба 22 (који је био потпуно испретуран), стекао се утисак да је гроб био покривен великом хоризонталном каменом плочом. Вероватно, и остали. У целом централном делу цркве (где се и ови гробови налазе) проналажени су фрагменти фресака, очигледно са свода који се некад срушио. Највише их је било у гробној земљи гроба 22, што значи да је прекопаван после рушења свода.

И првобитна припрата била је раније прекопавана, а гробови опљачкани. Установљено је, ипак, да су постојала сигурно четири средњовековна укопа, с тим што су бар у два гроба покопавани и млађи покојници. Најрепрезентативнији је једини опеком зидан гроб у овој цркви. У горњем, потпуно прекопаном слоју налажене су кости бар два покојника (дечије и одрасле особе), док су на дну остала готово недирнута два гроба, мушки и женски (бројеви 28а и 28б). Покојници, сахрањени у храстовим сандуцима, готово су били положени један

---

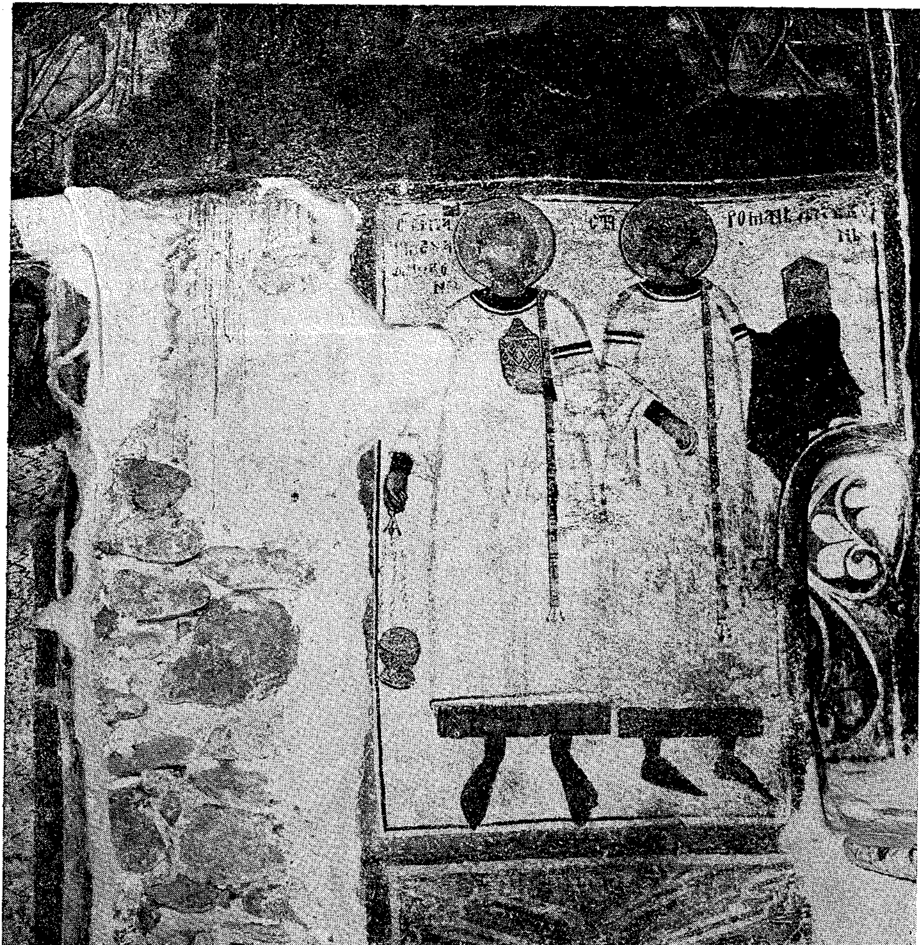
12 Е. Бакалова, *Стенописите на църквата при село Беренде*, София 1976, 9.

13 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, бр. 58, Београд 1902; Здравко Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 99—100.

14 Сматрам да је потребно да на овом месту скренем пажњу на један проблем који није решен досадашњим ограниченим ископавањима. Велики речни облуци којима је зидана сама црква налазе се на терену на коме је она подигнута. Повремено смо их налазили и на дну гробова, али само око цркве са јужне и источне стране. Темштица је доста удаљена да би се могао логично претпоставити речни нанос. И како објаснити чињеницу да тих облутака има више на врху заравни него у нижим деловима? Постављао сам себи питање: да ли постоји или не постоји на овом простору праисторијска хумка? Да ли се понавља случај Петрове цркве код Новог Пазара?

15 Село и данас слави 7. јули — празник Јована Крститеља. Црква Светог Николе највероватније је преправљена у XVIII веку, па чак можда и на самом почетку XIX века (из тога су времена прилози у млађим гробовима: седефна иконица, шпил марке, текстил и сл.).

При обнови је у олтару срушена стара часна трпеза, прислоњена уза сам источни зид, и подигнута нова у олтарском простору, чиме је омогућено нормално богослужење. Пошто је стари, масивни иконостас стешњавао ионако мали олтарски простор — срушен је до темеља. Да би црква добила какво-такво нормално осветљење, проширен је прозор на јужном зиду у висини прве фигуралне зоне. Тада је поправљен свод и учвршћени су бочни зидови, који су били кренули у страну. Пред црквом је додата већа припрата и отворен трем пред њом. Тада је, чини се, био додат и већи јужни анекс, који је убрзо занемарен.



*Сл. 3. Станичење, Два архиђакона, олтарски простор, северни зид*

Дуж целе леве стране скелета, од рамена до изнад колена, остали су in situ делови пребогате златоткане тканине и већи фрагменти златом везених трака. Преко груди, од врата до карлице, налазила су се позлаћена дугмета. Слична дугмета затварала су и рукаве, јер су откопана испод обеју подлактица.

Нашивене, златом везене траке јединствен су налаз у целом стваралаштву у кругу византијских утицаја. Наиме, оне су део најрепрезентативнијег владарског одела. У горњим деловима имају, међу богато разврежалим флоралним орнаментом, међу лишћем, цвећем и пупољцима, разне представе — двоглавог орла, птице, јелена, змаја — а завршавају се на компактној златној подлози извезеним именом Јована Александра с титулом »цар Бугаром и Грком«. Траке *нису једнообразне*, само је једнообразан завршни део с царским натписом.

Прва могућа претпоставка да је у питању гроб цара Јована Александра, мора отпасти јер ни местом на коме се налази ни опремом не одговара владарском гробу. Међутим, постоји друга могућност, заснована на старом византијском обичају, за који смо до сада знали само по писаним изворима. Наиме, византијски цареви вековима су имали обичај да дарују своје савезнике раскошним тканинама и оделима који су израђивани у изузетно цењеним царским радионицама.[18] Та одела јесу најчешће биле само скупоцене тканине, али имамо података да су поклањана и сама царска одела.[19] По сведочењу Теодора Метохита, извесно је да је исти обичај постојао и на српском двору, бар од времена краља Милутина. Метохит изриком тврди да је краљ Милутин даривао (између осталих и њих) својим најлепшим хаљинама »које је само једанпут носио«, и »опасао нас појасима које је тек једанпут носио«.[20] По станичењском примеру судећи, исти обичај је постојао и на бугарском двору. Разуме се да су такав поклон могли добити само изузетно значајни појединци. То још једном потврђује да је станичењска црква била везана за неку од најзначајнијих оновремених властеоских породица која је била блиска некој од владајућих кућа.

Средњовековни гробови налазе се и на слободном простору око цркве. Мада је откопан само део некрополе, сигурно је да су стари гробови били постављени у правилним редовима. Можда је то случај, али је за сада чињеница: само су на северној страни нађени неколики стари надгробни споменици. Сасвим изузетно за ове крајеве, сва четири стара надгробна споменика припадају типу стећака, честих на западу Балкана. Масивни, високи правоугаоници завршавају се сасвим ниским »кровом на две воде«. Ово је засад најисточнији локалитет на коме је коришћена ова врста надгробних споменика.

Само су на северу пронађени трагови поплочавања порте. Необично је да је једино у том делу порте установљено постојање изразито брахикефалних глава с монголоидним примесама.[21]

преко другог, с тим што је доњи покојник био постављен уза сам северни зид, а горњи, непосредно уз јужни зид гроба. Сасвим је вероватна претпоставка да су у овом јединим зиданом гробу у цркви били сахрањени ктитор и ктиторка. У прилог овој претпоставки говори и чињеница да су у њему били сахрањени мушкарац и жена. Од покојника сахрањеног паралелно са зиданом гробницом преостао је само део лобање на опеци — узглављу. Међу остацима храстовог сандука нађена је, још неидентификована, сребрна пара.[16] Гроб је сигурно био покривен каменом плочом. Најмлађи гроб (али још увек средњовековни) јесте двојни дечији гроб (inf. I и inf. II), који је делимично пореметио стари четврти укоп. Право на сахрањивање у цркви свакако је укључивало и простор јужног анекса.[17] Један део откопаних гробова у овом простору без сумње припада средњем веку и времену када је ова црква била у својој правој улози. Укопавало се у правилним редовима и, што је необично, поједини гробови су релативно брзо прекопавани. Најубедљивији пример установљен је у реду у коме се налази накнадно зидани репрезентативан гроб број 15. Када је овај гроб, по налазима, зидан, сигурно у XIV веку, потпуно је поремећен само нешто старији гроб који се налазио са његове јужне стране. Поједине кости и дугме из тога гроба нађени су утопљени у малтер зидане гробнице. А у стару раку нешто касније је сахрањен други покојник (гроб 12).

Гроб 15 је по свему изузетно занимљив. Овај зидани гроб није био, по устаљеном обичају покривен хоризонталном каменом плочом, већ је засвођен примитивно грађеним ниским »сводом«. Свод је код главе и над грудима био провељен ради пљачкања. Пљачкаш је, очигледно, из гроба покупио само крупније прилоге.

---

16 Извесно је једино то да се на аверсу распознају две владарске фигуре. Њих нема ни на бугарском ни на српском новцу већ крајем XIV века.

17 Типичан пример је јужни анекс уз цркву Светог Николе код Куршумлије.

18 У кругу саме царске палате у Цариграду, у специјалној радионици радили су мајстори за царска одела ῥάπται, ῥαφεῖς, у другој специјалисти за израду златних трака χρισοχλαβάριοι, klavi aurea, којима су била украшена најрепрезентативнија царска одела (Jean Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris 1923, 5).

19 Арапски писац Cadi av Rashid abu Isháo Ibrâhim (умро после 1071. године) даје опис поклона које су византијски цареви током X и XI века слали разним муслиманским суверенима. Између осталог, цар Роман Диоген је 1071. године даровао одело »какво је носио сам византијски цар« (M. Hamidullah, *Nouveaux documents sur les rapports de l'Europe avec l'Orient au Moyen Age*, Arabica VII, Paris 1960, 291).

20 Превод М. Апостоловића, Летопис Матице српске, књ. 216, Нови Сад 1902, 42.

21 С обзиром на чињеницу да је у Видинској области одавно владао утицај Татара, можда би се могло помишљати и на постојање извесног броја придворне чељади њиховог порекла. У сваком случају, карактеристично је да су њихови гробови груписани на једном простору.

Само на истоку је установљено интензивније сахрањивање из новијих времена. На северу их није било. Пошто су на западу и југу биле подигнуте нове грађевине (дуга припрата, трем и јужни анекс), ту се није могло сахрањивати, а то је управо простор који је био испитиван.

Посебан проблем је сликарство у Станичењу, и по иконографском репертоару и по вредности групе сликара која је у цркви радила. Живопис у цркви није у целини сачуван. При рушењу свода пропала је не само његова декорација већ и горњи делови свих композиција које су биле живописане на оба бочна зида у трећој зони. До детаљне разраде проблема везаних за ово сликарство, овом приликом бих указао само на особености живописа.

Приземна зона у цркви није јединствено третирана. У олтару, на јужном и западном зиду наоса стилизованим цртежом је имитирана мермерна оплата. На северном зиду пак насликана је завеса украшена флоралним орнаментом, уз наглашено инсистирање на реалистичком приказу алки о које је обешена.

Неуобичајена је декорација олтарског простора. У апсидалној конхи доминира фигура Богородице с Христом. Она седи на богатом престолу без наслона. Њој се не клањају арханђели, већ свети Никола са северне и свети Кирило Филозоф са јужне стране.

Испод Богородице је Служба Агнецу. Северно су живописани Јован Богослов (?) и Јован Златоусти, а јужно Василије Велики и Кирил Александријски. Сви архијереји држе развијене свитке, а на најбоље очуваном, оном Кирила Александријског, исписани су делови молитве Богородици.

У простору протезиса насликан је у ниши ђаконикона Христос Пијета, а изнад нише попрсје непознатог светог ђакона (Стефана?). На северном зиду овога простора су свети ђакони Генадије и Роман.

У простору ђаконикона налазе се само два попрсја светих архијереја: Атанасија Александријског на источном и Германа на јужном зиду.

У наосу, северно и јужно од срушеног иконостаса, насликан је по један свети столпник.

На јужном зиду, почев од истока, у првој фигуралној зони живописани су: Јован Крститељ, свети Георгије, свети ратник (свети Димитрије?), који је уништен проширењем јужног прозора, и свети Прокопије. Следи група ктитора: портрети Арсенија и Јефимије с малим сином (?) Крубаном, који је смештен између њих а испод модела цркве који они држе између себе. Последњи је портрет младе покојне властелинке.

На западном зиду, јужно од врата су два покојна властелина. Први је млад човек, други младић. Северно од врата насликани су умрли монах и млада властелинка Арета.

Ктиторска композиција прелази на северни зид. Властелинку и властелина свети Никола приводи Богородици. Иза Богородице су насликани непознати свети ратник и арханђел Михајло.

Веома акцентован циклус Страдања Христовог заузима целу површину друге зоне јужног зида, скоро цео северни зид, а добрим делом и трећу зону северног зида.

У континуираном низу, без издвајања појединих сцена, циклус почиње на јужном зиду наоса композицијом Ругање Христу; затим следе: Пилат пере руке, Христов ход на Голготу и Христос присуствује подизању крста. На северном зиду мења се систем илустровања циклуса Страдања. Свака композиција третирана је као засебна целина: Распеће, Оплакивање и Анђео на гробу Христовом. У трећу зону истог зида пребачена је Тајна вечера, Молитва на Маслиновој гори и Издајство Јудино.

Циклус Великих празника добио је у овој цркви, у неку руку, подређену улогу. Композиције су размештене на сва четири зида, углавном у трећој зони. У другој зони се налазе само Благовести, на источном зиду, северно и јужно од апсидалне конхе, Силазак у Ад пред иконостасом на северном зиду и Силазак светога Духа у олтарском простору. Успење Богородице насликано је на западном зиду, али праћено композицијом Ваведења, која не спада у циклус Великих празника. У трећој зони на јужном зиду циклус почиње Рођењем Христовим, следе Крштење и Лазарево васкрсење, затим се наставља на западном зиду композицијом Преображења, а на северном — Уласком у Јерусалим.

Избор декорације цркве наглашено је специфичног карактера. Осим изузетно великог броја портрета у ктиторској композицији (са неуобичајеним инсистирањем и на портретима умрлих чланова породице), осим чињенице да су они заузели целу западну половину наоса, у овој властеоској задужбини (двоје *замонашених* ктитора) живописана су још само четири *свеша рашника*, Јован Крститељ и два столпника. Нема ниједног светог пустињака, ниједне светитељке.

Чак и у декорацији олтарског простора појављују се карактеристична одступања. Богородици се не клањају арханђели, већ свети Никола и Кирил Филозоф. Свети Никола је, очигледно, био изузетно штован у овој властеоској породици, као њен главни заштитник. И сама црква у Станичењу била је посвећена њему. Свети Никола приводи поворку ктитора Богородици. Теже је објаснити појаву светог Кирила Филозофа у апсиди. Наиме, реч је о лику словенског апостола Ћирила. Прихваћен је, несумњиво, под утицајем ликовног стварања у Охриду.[22] До даљег не треба одбацити ни утицај Охридске архиепископије.[23]

За основну намену те мале цркве карактеристичан је и разрађен циклус Страдања Христовог. Није случајно ни то што је у нишу протезиса стављена Пијета.

Живопис у припрати, у стању у коме се сада налази, може се, и то само делимично, реконструисати. Практично, само источни зид. Изнад прве фигуралне зоне (која је пропала) налазио се ред медаљона. Над самим улазним вратима у цркву смештен је свети Никола, патрон цркве. На целом горњем делу источног зида живописано је било житије светог Николе. Највећи део композиција сасвим је пропао, а у преосталим једва се наслућује садржај (Постављање светог Николе за епископа, Свети Никола обара идоле).

Проблем декорације припрате компликује се чињеницом што се на остацима живописа, у приземној зони, разликују две фазе. У првој, приземна зона имала је декорацију разапете завесе, сличне оној на северном зиду у цркви, док се у горњем слоју имитира мермерна оплата, слична оној на осталим зидовима у цркви. На ископаним

---

[22] Лик светог Кирила Дидаскала први пут се јавља у Охриду у живопису Свете Софије, у XI веку. Међутим, као Кирил Филозоф он се све чешће појављује у XIV веку. Тада се за његову представу користи лик његовог имењака Кирила Александријског, који се, као и у Станичењу, редовно слика са специјалном плетеном капом (Мирјана Ћоровић-Љубинковић, *Одраз кулша Ћирила и Мешодија у балканској средњовековној умешносши*, Симпозијум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски, I, Скопје 1970, 125—128, сл. 1, 2). Занимљиво је да се у Охриду, готово у исто време, слична капа неочекивано појављује и на представи Јована Богослова, чији је иконографски тип, за разлику од оног Кирила Филозофа, већ одавно устаљен (П. Миљковиќ-Пепек, *Црквата св. Јован Боīослов-Канео во Охрид*, Културно наследство III (Скопје 1971) таб. XIII/а.

[23] Међу многим нерешеним проблемима из историје Видинског кнежевства и Видинске области налази се и онај везан за јурисдикцисну припадност ове области током средњег века. Чак и на самом почетку XV века дошло је до спора између цариградског патријарха и охридског архиепископа око припадности видинске и софијске епархије. У одговору на протесте цариградског патријарха, охридски архиепископ се позива на стара права и одавно утврђене границе епархија (И. Снѣгаровъ, *История на охридската архиепископия — патриаршия отъ падането подъ Турцитѣ до неиното уніщожение (*1394—1767*)*, Софія 1932, 182——183, нап. 4, и стр. 509—510).



*Сл. 4*
*Станичење,*
*Полагање у гроб*
*и околни светитељи,*
*северни зид*

многобројним фрагментима фресака уочене су разлике у стилу. До коначне обраде ових фрагмената, коју припрема Зденка Живковић, тешко је рећи нешто прецизније о томе да ли је само реч о измени првобитног плана и о делима двојице сликара, или постоји временска разлика између двају слојева. На основама прикупљених фрагмената извесно је да је у припрати био живописан и Страшни суд и да су ти фрагменти дело другог сликара. Исти мајстор није сликао и композиције из живота светог Николе и Страшни суд.

Сликари цркве у Станичењу несумњиво се уклапају у групе оних мајстора који су украшавали властеоске балканске цркве у стилу тзв. ренесансе Палеолога. Нема сумње да су познавали охридске цркве с краја XIII и почетка XIV века, или оне њима сасвим блиске. Али су знали и репрезентативно сликарство из задужбина краља Милутина, мада њему углавном нису били дорасли по ликовном знању. У принципу су прихватили све одлике палеологовског стила с развијеним композицијама (при чему су се служили и распоредом маса у групама, наглашавајући уз то значај појединца). Трудили су се да индицирају амбијент и простор, и у оквирима савременог византијског стила да релативно реалистички обраде и фигуре и ликове, а нарочито опсервиране детаље (одело, накит, посуде). Постоје јасне разлике у примени ових знања међу сликарима који су живописали Станичење. Најархаичнији (али и најнеталентованији) јесте сликар који је живописао олтарски простор. Он је сув у цртежу, тврд у обради материје (свети Атанасије Александријски, свети Герман), неинвентиван у примени колорита. Фигуре светих ђакона у проскомидији, на северном зиду, исцртане су скоро црном бојом, а издвајају се са светлог, готово белог позађа. С друге стране, карактеристично је да се он највише служио предлошцима охридских сликара. Није у питању само лик светог Кирила Философа, још карактеристичније је преузимање лика светог Атанасија Александријског блиског оном из охридске цркве Светог Јована Канео.

Други је сликар радио композиције треће зоне, а вероватно и целу горњу декорацију западног зида. Он је само солидан ђак добре школе, али, нити је његова линија спонтана, нити је сигуран у примени колорита. Он чешће користи бојење површина него њихову колористичку обраду. Далеко најбољи мајстор, и једини сликар у правом значењу тог појма, јесте онај уметник који је живописао фигуре у првој зони и композиције из циклуса Страдања. Он је умео да буде истински свој и када је преузимао познате иконографске схеме, било да су оне изразито драматичне или да се у њима инсистира на живописним детаљима (Ругање Христу). Преузетим схемама он је негде давао чак и своју интерпретацију. У Распећу, у болу опуштена десна рука Богородице пример је ликовног решења драматичности. Несвакидашњи детаљ: убачена глава треће личности између Лонгина и светог Јована, по ванредном колористичком третману својеврсно је уметничко дело, независно од претходних схема. У композицији Мироносице на гробу Христовом, у левој групи с три мироносице (која као група има значаја у равнотежи композиције), сликар је нагласак ставио на средишну фигуру. Она је носилац унутрашњих доживљаја и људских реакција. Ефекат је добијен сликарским елементима: укрштањем линија, распоредом светлости и сенке. За овог сликара је карактеристично и третирање бојених односа (Пилат пере руке). Мада је углавном пропао завршни, изразито сликарски слој на портретима, још увек је присутан доживљај реалног, опсервираног.

Уза све неуједначености сликарске скупине која је живописала цркву у Станичењу, извесно је да је у питању осетно шири проблем опште балканског карактера. Осим сликарских група које су радиле за репрезентативне владарске задужбине (у раном XIV веку најкарактеристичнија је она везана за краља Милутина), постојале су, очигледно, и друге скупине сликара које су радиле по све бројнијим задужбинама и у Србији, и у Бугарској и у Грчкој.

Живопис у Станичењу уклапа се у ликовни развој зидног сликарства по властеоским задужбинама XIV века, нарочито у западној Бугарској и источној Србији, како у оним репрезентативнијим (Земен, Псача), тако и у оним скромнијим (Доња Каменица, Јошаница). Међутим, више су него карактеристичне, далеко најјаче и најдиректније везе с црквом Светог Петра у селу Беренде, која се налази у непосредној близини Станичења, на Нишави, у Бугарској. Везе су непосредне и у архитектури и у сликарству, а проистичу из битног карактера ових цркава: обе су гробне цркве, практично идентичног плана, малих размера, неугледног зидања.[24] Обе су, несумњиво, имале ктиторе из истог сталежа — властелинског. Њихови ктитори су, по свему судећи, били припадници велике властеле, чак блиске некој владајућој кући. У Станичењу то доказују портрети ктитора, а у Беренде присуство сада пропалог генеалошког стабла Асеновића. А владарске лозе се не сликају без врло конкретних разлога, и по изузетку.[25] Оне се, практично,

---

[24] Гробне цркве на хришћанском истоку постојале су одавно. На Балкану, као такве су проучаване само двоспратне цркве у Бачкову, Бојани и Станимаки (А. Грабар, *Български церкви-гробници*, Известия на Археолош. Институт, I, passim). Оне нису специјално испитиване у Југославији, ни Долац код Студенице ни црква Светих Арханђела у Марковој Вароши код Прилепа. Тај вид средњовековног стваралаштва захтева даља истраживања, јер поред двоспратних гробних цркава у ранијем средњем веку, постојали су и специјални делови цркве управо гробног карактера: милешевска припрата с гробом светог Саве, по свему судећи, и припрата цркве Светих Апостола у Пећи, свакако приземље јужне куле у цркви Светог Николе код Куршумлије, а вероватно и пећина »акоже црква« Петра Коришког. У првој половини XIV века изгледа да се формира нов, прихваћен тип гробне цркве: једноставне, правоугаоне основе, скромне архитектонске обраде, специфичног иконографског репертоара. Поред Станичења и Беренде, ту треба убројати и цркву Светог Николе Болничког у Охриду. Можда ће се некад наћи и темељи гробнице тепчије Мишљена на Глодах. Да се констатују бар слична или различита архитектонска решења.

[25] Наиме, почетком овога века, научник коме можемо поклонити пуно поверење, Јордан Иванов, утврдио је да се у врху западног зида споља — налазе остаци портрета и очуван натпис

не могу наћи у сеоским црквама на гробљима ни у задужбинама ситне властеле. Нису економске могућности диктирале избор репертоара већ одређена и од друштва призната права.

У Станичењу и у Беренде појављује се веома карактеристично наглашен лик светог Кирила Филозофа: у Станичењу он се клања Богородици, у Беренде он присуствује служби Агнецу. Поново срећемо утицај Охрида и у избору светитеља и у његовом иконографском лику. И у наглашеном циклусу Страдања жива су сећања на решења у Охриду и по задужбинама краља Милутина (Ругање Христу). У те утицаје треба сврстати не само појаву владарске лозе већ и представу Недреманог ока у Беренде. И то је ретка тема, која се не може наћи у сеоским црквама. Иконографски репертоар у њима је једноставан, сведен на битно, у њима се не користе композиције везане за учена тумачења религиозних текстова. По нашем данашњем знању, Недремано око је први пут насликано у цркви Светог Никите 1308. године, као и у савременом живопису у светогорском Протатону, с којим је опет неке везе имао краљ Милутин.[26]

Његов унук, бугарски цар Јован Степан, и његова најближа околина могли су имати везе са ствараоцима више или мање блиским дворским сликарима Милутиновог времена. У сваком случају, ни лоза владајуће породице, ни свети Кирил Филозоф, ни Недремано око не појављују се у репертоару бугарских цркава у источним областима Бугарске. Нема ни тако карактеристичног инсистирања на породици и портретима њених чланова. Ипак, треба поново размотрити стару претпоставку Протича о постојању специфично западнобугарског стварања.[27]

Када се установе несумњиве сличности у основној концепцији двеју цркава, Станичења и Беренде, временски сасвим блиских, поставља се аутоматски и проблем њихових твораца. За архитектуру је то теже утврдити: сасвим упрошћен план, скромне размере, чак и иста дебљина зидова (90 cm), могли су бити и дело истих неимара, али и једноставно прихваћен план који се понавља. Што се живописа тиче, пре детаљне обраде Станичења треба констатовати да је бар један сликар радио у Станичењу и у Беренде. То је онај најархаичнији сликар Станичења који је живописао олтарски простор и два света ђакона насликао на скоро белом позађу. У Беренде је на белом позађу насликано Недремано око и лик Алексија Божјег човека. Сликање на белом позађу јесте стари, још ранохришћански обичај, али је чињеница исто тако да се оно јавља чешће у романском него у византијском сликарству. У балканском сликарству сасвим изузетно: у XIV веку своди се само на примере у Станичењу и Беренде. Очигледно, у питању је један мајстор; то потврђују и његова примена тврдог цртежа и обрада ликова. Има индиција да је и други станичењски мајстор радио у Беренде. За сада је најнесигурнија улога најбољег станичењског сликара.

(*За штампу припремила*
*Мирјана Ћоровић-Љубинковић*)

поред њега: Іωанъ асенъ въ ха ба благовѣренъ црь и самодръжецъ българ . . . . . . (*Старински църкви в югозападна България*, Известія БАД I, София 1912, 53—54). У врху композиције могао се наћи једино владајући цар, јер се, с правом, рачунало с једном јединим могућом композицијом: лозом владајуће породице. Но било је потребно тачније идентификовати владајућег цара, будући да име Јован Асен није носио само један цар. У низу претпсставки треба издвојити две. По првој, Л. Протича (*Югозападната школа въ българската стенопис*, Сборник в четь на В. Златарски, София 1925, 305), реч је о бугарском цару Јовану Асену II. Невоља је била што стил живописа није никако одговарао средини XIII века. Он је, без икакве сумње, био скоро сто година млађи. Највероватнија је досад била претпсставка Вере Ивановe Мавродинове, која је закључила да је у питању сликарство четрдесетих година XIV века, па би владајући цар могао бити само Јован Александар, који се повремено називао и Јован Асен (*Два натписа от Асеновци Батошевскиятъ и Врачанскиятъ*, Известия на българ. археологическо дружество XV, 1946, 129). Са новооткривеним тачно датираним натписом у Станичењу, и ова хипотеза тражи нове потврде. Наиме, чињеница јесте да су многе цркве у Бугарској пропале и да сви закључци могу бити преуређени. Па ипак, треба констатовати две чињенице засноване на данашњем знању: не постоји ниједна Лоза Асеновића у Бугарској (многобројни очувани портрети владајуће породице по рукописима распоређени су према хоризонталним принципима: Bogdan D. Filow, *Les miniatures de la chronique de Manasses à la bibliothèque du Vatican*, Cod. vat. slav. III, Sofia 1927, 11—15).

С друге стране, констатујемо чињеницу да је дед бугарског цара Јована Стефана, Милутин, дао насликати лозу Немањића у Грачаници . . . Лоза Асеновића у Беренде има све шансе да буде везана за краткотрајну владавину Јована Стефана, Јована Асена, како се тамо назвао. У том случају би сликарство Беренде било тачније датирано: између 1330. и 1332(?), што и стилски одговара живопису.

[26] По једном запису у рукопису манастира Ватопеда, Протатон је горео у време цара Михајла Палеолога, а рестауриран је у време краља Милутина: Radivoje Ljubinković, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Naše starine IV (Sarajevo 1957) 191.

[27] Л. Протич, *нав. дело*, passim.

## L'église de St-Nicolas à Staničenje

Radivoje Ljubinković

L'église de St-Nicolas (actuellement de Ste-Paraskevi), située dans le village de Staničenje près de Pirot, a été peu connue jusqu' à présent, mais correctement datée du XIV[e] siècle d'après la peinture murale alors visible. Lors des travaux complexes de recherches effectués de 1974 à 1979 dans cette église l'on a aussi examiné son architecture, conservée actuellement, l'on a mis à jour et nettoyé sa peinture murale et effectué des fouilles archéologiques à l'intérieur de l'église et dans son entourage immédiat.

D'après l'inscription votive endommagée mais visible sur le mur intérieur au-dessus du portail ouest, l'église a été fondée par le moine Arsenije, la moniale Jefimija (Euphémie) et Constantin en 1331/1332, sous le règne du tsar Jean Asen et du seigneur Belaur. Ce tsar Jean Asen, régnant en 1331—1332, est sans aucun doute Jean Stéphane, fils de l'empereur de Bulgarie, Michel, et petit-fils, par sa mère, du roi Milutin, qui après la bataille de Velbužd a régné pendant un temps assez court en Bulgarie, aidé en ceci par son oncle paternel Belaur, frère de l'empereur Michel et maître de la région de Vidin.

Il serait précieux, pour l'histoire de cette église, de connaître toutes les inscriptions, malheureusement presque toutes effacées, auprès des portraits de nombreux membres de la famille des donateurs. Leurs portraits occupent les murs de la partie occidentale de l'église. Les fondateurs et premiers donateurs sont Arsène et Euphémie; ils sont peints sur le mur sud. Ils tiennent ensemble la maquette de l'église sous laquelle est peint un jeune garçon (leur fils?) du nom de Kruban. A côté d'eux est peinte une jeune dame noble, défunte. Sur le mur ouest, au sud de la porte, se trouvent les portraits de deux jeunes seigneurs défunts, et au nord, ceux d'un moine défunt et de la jeune dame noble Areta, ornée de riches atours. Sur le mur nord se trouve le vrai début du tableau des donateurs: Saint Nicolas introduit une noble dame et un noble seigneur à la Vierge. Ils ont tous deux leur sous-robe ornée d'aigles bicéphales dans des médaillons, ce qui prouve qu'il s'agit de grands seigneurs, proches parents de la famille régnante.

Fait assez rare: les portraits de quatre membres défunts de la famille indiquent la destination particulière de l'église: elle était une église funéraire, un caveau familial.

Ceci nous est prouvé aussi par son architecture caractéristique. Sa construction est simple — ses murs sont faits de galets. Son plan rectangulaire avec une abside semicirculaire peu profonde est aussi simple. Les dimensions sont petites: 7 × 3 m 40. Le naos n'est percé que d'une fenêtre étroite sur le mur sud à la hauteur de la seconde zone de peinture. Une iconostase massive masquait le peu de lumière qui venait de la fenêtre étroite percée au milieu de l'abside. L'autel était appuyé au mur, ce qui prouve qu'on ne pouvait y célébrer que de simples offices (surtout commémoratifs) et non pas la liturgie. L'église était couverte par une voûte en berceau. On ne sait pas quand cette voûte s'est effondrée, et les murs latéraux se sont penchés vers l'extérieur.

L'église fut reconstruite soit à la fin du XVIII^e^, soit au début du XIX^e^ siècle, lorsque l'église de St-Jean, qui desservait le cimetière du village tomba en ruines. Alors l'on abattit, — pour que l'église puisse vraiment servir aux offices — la grande iconostase en forte maçonnerie et plaça l'autel dans l'abside. Une fenêtre fut percée dans le mur sud de l'église (détruisant ainsi l'image d'un saint guerrier), et l'on y ajouta un grand narthex précédé d'un portique. Accollée au mur sud se trouvait aussi, en certaines périodes, une annexe.

Ce n'est qu'après les fouilles archéologiques que l'on découvrit l'existence de l'ancien narthex et de l'annexe sud, si bien que la reconstruction idéale de tout l'ensemble n'a pu être effectuée qu'à l'heure actuelle.

Tout ce vieil ensemble a été fouillé et creusé à plusieurs reprises même encore récemment. Presque toutes les tombes ont été pillées. Par endroits même, les ossements gisaient épars, mais le plus souvent l'on pouvait se rendre compte des données essentielles à leur sujet.

Dans l'église même étaient ensevelis quatre morts (et il y a aussi quatre portraits de défunts dans le tableau des donateurs). L'on a constaté avec certitude qu'une seule tombe avait contenu le squelette d'une femme. Auprès des restes de son crâne a été trouvée une boucle d'oreille en argent avec trois pendeloques de grandeur diverse. Les vestiges du tissu somptueux étaient fort petits pourtant l'on put voir sur les restes d'un ruban endommagé qu'il avait été orné d'aigles bicéphales tissés. — Il semble que le moine ait été le seul défunt auquel l'on avait mis sous la tête une brique en guise de coussin. — Les monnaies tirées de ces tombes sont gravement endommagées et l'on n'a pas encore pu les identifier avec certitude, mais il s'agit certainement de monnaies bulgares du XIV^e^ siècle.

Dans le narthex l'on a trouvé quatre tombes médiévales. Dans deux de ces tombes des morts ont été enseveli ultérieurement. Dans l'angle sud-ouest se trouve le seul caveau muré de cette église — appartenant certainement à ses fondateurs. Au-dessous des tombes médiévales plus récentes, qui sont complètement perturbées, l'on a déterré deux cercueils en chène posés l'un sur l'autre. Dans l'un gisait un homme, dans l'autre une femme. De même que dans l'église l'on trouve des indices certains également dans le narthex indiquant que quelques tombes au moins avaient été couvertes de dalles funéraires.

Dans l'annexe sud l'on a construit après coup encore une tombe recouverte par une voûte en berceau. Lors de la construction l'on a endommagé une tombe un peu plus ancienne, située plus au sud. La tombe maçonnée a été pillée. L'on a percé la voûte au-dessus de la tête et de la poitrine du défunt, et emporté tous les objets plus gros. Auprès des ossements l'on a retrouvé des boutons en argent doré au niveau de la poitrine et auprès des poignets. Du côté droit du squelette se trouvaient les restes d'un vêtement tissé en or et orné de rubans. Ces rubans étaient brodés de fils d'or et ornés du motif de l'aigle bicéphale, de divers oiseaux et animaux fabuleux et réels. Chaque ruban se terminait par un champ rectangulaire en or sur lequel était brodé le nom et le titre du tsar Jean Alexandre. Etant donné que ceci ne peut pas être la tombe de Jean Alexandre, — il est certain qu'il s'agit d'un personnage très important auquel l'empereur fit don de ses vêtements. Cette coutume existait à Byzance et en Serbie, du moins au temps du roi Milutin. La trouvaille de Staničenje nous prouve qu'elle existait aussi en Bulgarie.

Au nord de l'église l'on a déterré quelques tombes médiévales. Sur quatre d'entre elles s'élevaient, en guise de monuments funéraires des »stećaks« — grosses pierres rectangulaires couvertes d'un toît à deux versants. C'est l'emplacement le plus oriental où furent trouvés des »stećaks«. Fait intéressant, c'est que ce n'est que dans cette partie du parvis de l'église que furent trouvés des défunts de type mongoloïde.

Lors des fouilles archéologiques, assez sommaires il est vrai, l'on n'a trouvé aucune donnée confirmant l'usage de l'église la fin du XIV^e^ siècle.

Les ensevelissements plus récents ne peuvent pas, à ce que nous apprennent leurs vestiges, être antérieurs à la fin du XVIII^e^ siècle. La plupart des tombes se situent à l'est et au sud-est.

La peinture murale, fortement endommagée, est aussi très intéressante. Toute la décoration de la voûte fait défaut comme aussi toutes les parties supérieures des fresques de la troisième zone sur le mur nord (cycle de la Passion) et le mur sud (cycle des Grandes Fêtes).

Dans l'abside se trouve, selon le répertoire iconographique habituel la scène des évêques officiant, dans la niche peu profonde de la prothésis, le Christ mort sur la croix, et sur les murs de la prothésis et du diaconicon des figures des évêques et des diacres. Mais, par contre, la décoration des parties supérieures de la conque de l'abside est tout à fait inattendue. L'on y voit la Vierge trônant, assise sur un somptueux trône bas, avec l'Enfant, cependant, ce ne sont pas les anges qui s'inclinent devant elle mais les saints, Nicolas au nord et Cyrille le Philosophe au sud.

Flanquant l'iconostase en maçonnerie, de chaque côté est un saint stylite. Sur le mur sud, allant de l'est à l'ouest sont représentés: saint Jean Baptiste, et après lui trois saints guerriers, Georges, (détruit par la fenêtre ultérieurement percée), Démétrios (?) et Procopios. La large fresque du tableau des donateurs occupe les murs de la partie ouest du naos. Sur le mur nord, à l'endroit où elle se termine, se tiennent, derrière la Vierge à laquelle saint Nicolas présente les donateurs, un saint guerrier inconnu et l'archange Michel. Signalons qu'en plus de ce tableau des donateurs seulement quatre saint guerriers, le Précurseur et l'archange Michel ont trouvé place dans le naos. Pas une seule sainte, pas un seul saint, anachorète ou moine, malgré le fait que les fondateurs étaient un moine et une moniale. Il est évident que cette famille de souverains respectait, en premier lieu, les saints guerriers.

Les scènes de la Passion du Christ, qui ont reçu une place éminente dans la seconde zone, sont traitées de deux façons. Sur le mur sud elles se suivent en file continue, sans interruption; ce sont: la Dérision du Christ, Pilate se lave les mains, le Chemin de la Croix, le Christ regarde les soldats qui dressent sa croix. Sur le mur nord chaque scène est séparée des autres par une bande rouge formant un ensemble unique. Ce sont: le Crucifiement, le Thrène, et les Myrophores au tombeau du Christ. Sur le mur nord le cycle continue dans la troisième zone, ce sont: la Cène, la Prière au Mont des Oliviers, la Trahison de Judas.

Le cycle des Grandes Fêtes est relégué au second plan. Dans la seconde zone nous ne voyons que l'Annonciation sur le mur est, et la Dormition de la Vierge sur le mur ouest (près de laquelle est peinte la Présentation de la Vierge au Temple qui n'appartient pas au même cycle). Le cycle continue sur la partie orientale du mur nord, où se trouve, auprès de l'iconostase, la Descente aux Enfers, et dans le sanctuaire derrière l'iconostase la Descente du Saint Esprit. Ce n'est que dans la troisième zone que le cycle des Grandes Fêtes reprend son ordre accoutumé, mais seulement sur les murs est et ouest et sur une partie du mur nord. Sur le mur sud sont: la Nativité du Christ, le Baptême, la Résurrection de Lazare, ensuite sur le mur ouest la Transfiguration, et sur le mur nord, l'Entrée à Jérusalem.

Dans le narthex se sont conservées en partie les fresques anciennes; on y voit une rangée de médaillons avec des bustes de saints au-dessus de la première zone de figures en pied (saint Nicolas est peint au-dessus de la porte d'entrée) et dans les zones supérieures on trouve des scènes de la vie de saint Nicolas. Elles sont fortement endommagées. L'on entrevoit vaguement les scènes où saint Nicolas est ordonné évêque, et saint Nicolas démolissant les idoles. — En se basant sur les nombreux vestiges de fresques trouvés lors des fouilles, l'on comprends que dans le narthex était représenté aussi le Jugement Dernier.

Il est tout à fait certain que les fresques de Staničenje sont l'oeuvre de plusieurs artistes. Le plus archaïque est le peintre qui a décoré le sanctuaire. Il est le plus proche de la peinture d'Ohrid, de celle de l'époque préalable et même contemporaine mais il se sert aussi d'un procédé de peinture tout a fait archaïque en faisant des figures (des diacres) sur un fond presque blanc. Son dessin est rigide, il obtient le relief des formes en se servant de procédés appris. Le peintre des Grandes Fêtes est un peu meilleur. Il connaissait apparamment aussi la peinture de la Renaissance des Paléologues qui lui est contemporaine, mais

il ne fait que répéter, en bon élève, ce qu'il croit avoir appris. Il a du mal à maîtriser le coloris. Sensiblement plus doué est l'artiste qui a peint les figures de la première zone et les scènes du cycle de la Passion. On voit qu'il connaissait parfaitement la peinture des fondations de Milutin, plus exactement, le style représentatif de la Renaissance des Paléologues (Dérision du Christ, les Myrophores au tombeau du Christ). Il est rare qu'il montre un esprit créatif, mais il sait se servir des resultats obtenus par ses prédécesseurs. A en juger d'après les portraits endommagés, il savait observer et exprimer en peinture la réalité.

La peinture murale de Staničenje se range dans une étape importante de la peinture balkanique développée dans les fondations seigneuriales du XIV[e] siècle, connue surtout en Bulgarie occidentale et en Serbie orientale (Zemen, Psača, Donja Kamenica, Jošanica). L'analogie la plus proche en montre la peinture de l'église de St-Pierre de Berende en Bulgarie, dans le voisinage immédiat de Staničenje, sur la rive de la Nišava. Cette église est non seulement située dans un cimetière, comme on l'estimait jusqu'à présent; elle est une église funéraire. Ses petites dimensions et sa structure architectonique, presque identique à celle de Staničenje, ne découlent pas de l'insuffisance monétaire de ses fondateurs, mais de la destination de l'église. Il serait insensé de supposer que l'on pût trouver dans une simple église d'un cimetière de village l'arbre généalogique de la dynastie des Asen, ou l'Oeil Veuillant. De même que Staničenje c'est un caveau familial des seigneurs. Grâces aux recherches faites jusqu'à présent, surtout par Elka Bakalova, l'on connaît exactement la date de cette peinture presque contemporaine à celle de Staničenje. L'inscription de Staničenje précise probablement encore mieux cette date. Les deux églises sont proches par deux de leurs traits. Les deux sont soumises à l'influence caractéristique de la peinture d'Ohrid — en partant du fait que dans les deux le culte, fort rare de saint Cyrille le Philosophe, apôtre des Slaves, est manifeste. A Staničenje, il s'incline devant la Vierge et à Berende il célèbre les offices en compagnie des Pères de l'Eglise. Dans les deux cas l'influence de la peinture représentative des fondations de Milutin est évidente, non seulement dans le cycle de la Passion dans les deux églises, mais à Berende aussi dans l'arbre généalogique des Asen (Gračanica) et dans l'Oeil Veillant (St-Nikita). Mais ces rapports ne se bornent pas seulement à la même inspiration et aux mêmes modèles. Il semble qu'au moins l'un des peintres de Staničenje ait travaillé aussi à Berende, à savoir le peintre le plus archaïque qui, à Staničenje, avait peint le sanctuaire. Les artistes d'une partie de la peinture murale de Berende, en plus des similitudes mentionnées, posent aussi leurs figures sur un fond blanc (l'Oeil Veillant, Alexis l'homme de Dieu). Certains indices disent qu'un autre peintre de Staničenje, celui du cycle des Grandes Fêtes, a aussi travaillé à Berende. Ce n'est que pour l'oeuvre du meilleur artiste de Staničenje qu'on ne trouve pas d'analogie à Berende.

Une telle ressemblance entre deux églises serait sign ificative en elle-même, mais un trait de cette ressemblance mérite d'être plus amplement recherché; à savoir à quel point la *destination* funéraire de ces églises, en réalité caveaux de famille, a non seulement conditionné les solutions architectoniques (qui sont claires), mais aussi le choix de son iconographie.

# Историјски портрети у Полошком (II)

Цветан Грозданов и Димитар Ћорнаков

У другој етапи чишћења старијег живописа на западној фасади цркве Светог Ђорђа у Полошком откривен је највећи део композиционо-тематске и ликовне целине која је, у исто време, и једна од највећих галерија портрета историјских личности византијске уметности тог времена. После чишћења фресака на северној страни западног фасадног зида, када су били откривени ликови Јована Драгушина са супругом и краља Душана коме анђео предаје мач победе, према раније исказаним очекивањима, на јужној страни зида појавили су се и остали чланови Драгушинове и Душанове породице. Како смо наговестили у првом раду о историјским портретима у Полошком,[1] откривене су и фигуре патрона храма св. Ђорђа изнад улазних врата у храм и Исуса Христа при самом врху западне фасаде, обе на средишњој вертикалној осовини истог зида (сл. 1).

Новооткривене фреске, ослобођене каснијих премаза, пружају драгоцене податке о тематској целини гробне цркве Јована Драгушина, о ликовним схватањима у доба њеног настанка и проширују наша сазнања о начину сликања владара и ктитора из високе властеоске средине у Душановој држави. Од интереса је како третман инсигнија, ношње, тако и титулатура портрета, а нарочито хијерархијска пројекција фигура на западном зиду и начин исказивања инвеституре власти небеског цара земаљским владарима.

Заокруживање радова на овом делу цркве очекује се након треће фазе конзерваторских и археолошких подухвата на локалитету Св. Ђорђа Полошког. У предстојећем периоду почеће скидање слојева малтера с текстовима натписа из 1609. и 1881,[2] који су исписани један више другог изнад улазних врата у храм; тиме ће се у целини открити велики полукруг божанске светлости, Рука божја и већ делимично откривен натпис уз модел цркве који приноси Драгушинова мајка, ктиторка Марија. Након откривања живописа изнад улазних врата моћи ће се поузданије говорити о идејно-композиционом склопу западне фасаде, не искључујући ни могућност открића нових података о споменику. У завршној етапи очекује се, исто тако, отварање делова на северном и јужном зиду припрате, како би се ослободиле насликане површине с ликом Драгушинове жене на северном и завршни слогови натписа ктиторке Марије на јужном крају фасадног зида. Коначно, започела су и археолошка истраживања, са наговештеним могућностима открића Драгушинове гробнице. У даљем разматрању саопштићемо исходе наших истраживања, непосредно после најновијих открића, истичући и у овој прилици њихову повезаност и континуитет с радовима који предстоје у трећој фази рада у Полошком.

Велика фигура ктиторке Марије насликана је у ходу, како приноси модел храма према Руци божјој и полукругу божанске светлости, чије је чишћење, изнад улазних врата у храм, већ отпочело (сл. 2). Она је благо окренута на десну страну, али њена глава је насликана фронтално, задржавајући ритам свих фигура Драгушинове породице, који су исто тако насликани незнатно окренути према средишњем делу храма и Руци божјој.

Деспотица је представљена као монахиња, заогрнута је тамном мантијом која покрива њено масивно тело. На њеној глави, око врата и на раменима симетрично је распоређен љубичаст вео, са градацијама од тамних до светлих ваздушастих нијанси драперије око лица и испод врата; круг око главе с правоугаоним ивицама изведен је као и на другим портретима монахиња тога времена, које, међутим, носе мараме од црног материјала.[3] Зато би ваљало поставити и питање да није можда љубичасти вео знак жалости мајке за умрлим сином, будући да је њен портрет насликан око три године након смрти Драгушинове. Драгоцене податке о деспотици садржи натпис на јужном крају зида, поред њеног нимба (сл. 3) чији су последњи слогови прекривени зидом припрате; натпис доносимо с предложеним допунама последњих слогова, који се могу попунити пошто се начине мали засеци у зиду.

ΔΕΙϹΙϹ Τ(ΗϹ) ΔΟΥΛ[ΗϹ ΤΟΥ]
Θ(ΕΟ)Υ ΜΑΡΙΑϹ ΤΗϹ ΕΥ[ΓΕΝΕϹΤΑ]
ΤΗϹ ΒΑϹΕΙΛΙϹΑϹ [ΤΗϹ ΟΝΟΜΑϹΘΕΙϹΗϹ ΜΑ]
ΡΙΝΑϹ Κ(ΑΙ) ΚΤΙΤΟΡΙ[ϹΑϹ ΤΟΥ]
ΝΑΟΥ

Превод: »Моленије рабе божије Марије преблагородне деспотице назване Марина и ктиторке храма«.

Из натписа сазнајемо да је монашко име Драгушинове мајке Марија, а да је њено крштено име највероватније било Марина. Први слог њеног крштеног имена још увек је испод зида, а предлог нашег читања се темељи на уобичајеном преузимању првог слога из крштеног имена при замонашењу.[4] На крају натписа истиче се да је деспотица Марија и ктиторка храма, податак

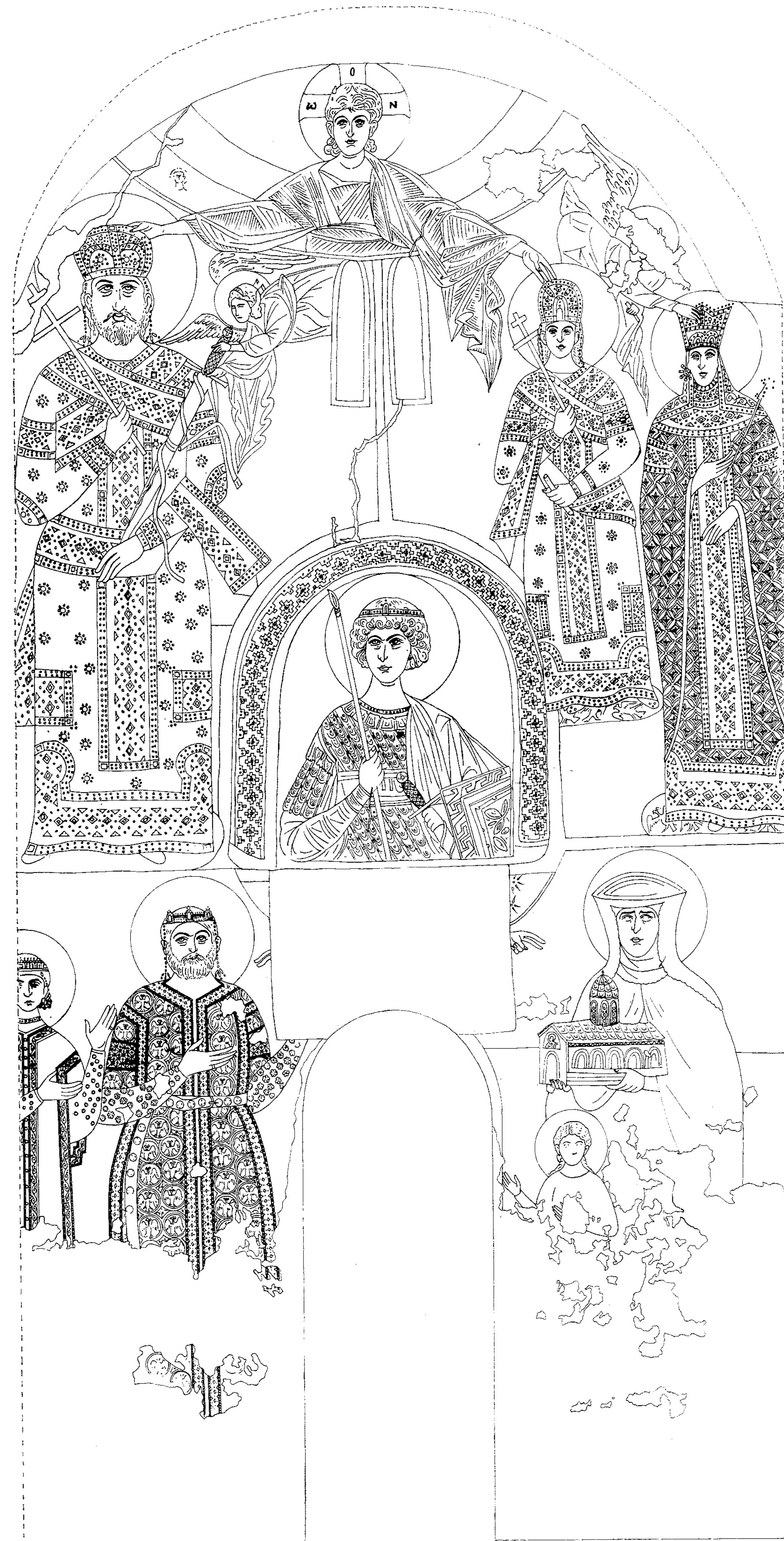
[1] Руководилац пројекта за заштиту и проучавање Св. Ђорђа у Полошком је др Д. Ћорнаков, виши научни сарадник; конзерваторском екипом руководи Г. Георгиевски, виши конзерватор Републичког завода за заштиту споменика културе СР Македоније; у раду на скидању каснијих слојева на западној фасади и откривању старог живописа учествују С. Шутиновски, конзерватор у Републичком заводу, и Д. Дакић, историчар уметности, кустос Градског музеја и Галерије у Кавадарцима.

О портретима откривеним после прве етапе чишћења на западној фасади види: Ц. Грозданов и Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком*, Зограф 14, (Београд 1983) 60—66.

[2] О живопису прве зоне западне фасаде у Полошком из 1609, у вези с представом св. Илариона Мегленског, види.: Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX—XVIII век*, Скопје 1983, 191—192, где је наведена и старија литература о натпису из 1609.

[3] I. Spatharakis, *The portrait in byzantine illuminated manuscripts*, Leiden 1976, fig. 153, 154, 190—202. T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, Paris 1977, 82—83, fig. 64, 65; оба аутора разматрају портрете монахиња из Типикона у Lincoln College (gr. 35).

[4] Први слог имена је, по свој прилици, сачуван испод јужног зида припрате, који покрива део натписа ктиторке Марије. Претпоставка да прво слово одговара почетном слову монашког имена Марија и сачувани наставак њеног имена указују да је њено крштено име највероватније било Марина, не искључујући и друге могућности. Накнадним засеком у јужни зид верујемо да ће бити откривен први слог њеног крштеног имена.



*Сл. 1.*
*Полошко, фреске на западној фасади*
*(цртеж: Н. Цонев)*



*Сл. 2.*
*Полошко, ктиторка деспотица Марија са унуком*

на који би се ваљало осврнути у вези с хронологијом настанка цркве у Полошком.

У повељи из 1340. сазнајемо да је Драгушин, још за живота, изабрао место где ће бити сахрањено његово тело, цркву у селу Полошком, посвећену Св. Георгију:[5] **И мѣсто иже ѥст изнашьль брать кралевства ми Драгоушинь, идѣже ѥсть поставлѥно тѣло ѥго, црькви оу селѣ Полошькомь, светы и славны моученикь Христовь Георьгиѥ.** Не знамо да ли је на истом месту раније постојала мања црква Св. Ђорђа; како је, међутим, Драгушиново тело било положено у овом храму и како се гробна црква заједно са селима Полошком и Драгожељем, као и засеоком Кошане, фебруара 1340. прилаже Хиландару, ваља помишљати да је грађење цркве у овом облику започео сам Драгушин.[6] У време његове смрти чини се да је грађење храма било у току, и да је мајка, деспотица Марија, касније довршила зидање храма. Живописање цркве у целини везано је за ктиторство деспотице Марије, и, како смо већ раније истакли, приведено је крају најраније 1343.

Више пута изнето мишљење да су се жене носилаца деспотског достојанства на грчком називале βασίλισσα,[7] потврђује се и у овом натпису. Супруга деспота Алдимира (Елтимира), Драгушинова мајка, у повељи из 1340. назива се деспотица,[8] на исти начин као што је Ана Марија (Мара), жена деспота Оливера, у грчком натпису у Леснову βασίλεισσα, док је у охридском Оливеровом параклису Св. Јована Претече, на спрату охридске катедрале Св. Софије, она словенски означена као деспотица (деспотица).[9] На грчком језику назив δέσποινα служио је као апелатив за царицу,[9a] па и није био прикладан за жене деспота.

Представе деспотице-монахиње Марије и Драгушина спадају у ред најупечатљивијих ликова у портретској уметности XIV века. Овал њеног лица, извучен јаком тамном контуром, затворен је велом, бледи тен лица није посебно обрађиван ни цртачки, а још мање колористички. На портрету обрве нису лучно исцртане, већ повијене у плачном грчу и пригушивању вапаја жене која је рано изгубила мужа и сина, вероватно јединца, у напону снаге. Међутим, изглед њеног лица је накнадно деформисан стављањем воска у уста и у леву зеницу ока, из нама непознатих разлога. Извлачење воска је неодложан задатак екипе која ради у Полошком, како бисмо упознали изворни изглед портрета. Идеализована представа о портретима жена у уметности XIV века са увек лепим овалом лица, како се раније мислило,[10] сигурно не може бити оцена о схватањима у третману портрета средином XIV века. Реалистичка запажања, фиксирање типолошких особености портретисаног,[11] у разуђеној структури друштва средином XIV века, и у другој његовој половини, утицали су и на начин сликања владарског и властелинског портрета, као и на сликање портрета представника лаичких и црквених кругова.[12]

Модел који држи ктиторка даје уопштену представу о структури цркве Св. Ђорђа Полошког. На слици је исцртана јужна фасада храма са западним улазом и куполом изнад самог крова. Средишњи травеј са издигнутим квадратним пољем за куполу није назначен; присуство два фриза плитких ниша на фасади означено је исцртавањем пет ниша у истом реду, а утисак »двоспратне гробне цркве« уопште није назначен. На моделу, изнад улазних врата на западној фасади, у ниши је насликано попрсје св. Ђорђа. Значајан је и податак да црква, према

---

[5] С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 409; А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, Београд 1926, 124.

[6] Нису познати разлози зашто је Јован Драгушин добио поседе и изабрао »покоишно место« у Полошком, али у вези с његовим куманским пореклом, по очевој линији из династије Тертерија, само бисмо поменули да се поред Полошког и данас налази село Куманичани. Још крајем XII века у истом крају, око Кожува и у Моглену, помињу се Кумани-пронијари. Да ли је кумански етнос пре средине XIV века још био присутан у овом крају и да ли је за Јована Драгушина то имало значаја, о томе не бисмо могли говорити. О Куманима-пронијарима крајем XII века у овом крају (Кожув, Моглен), види.: Г. Острогорски, *Пронија, О византијском феудализму* (Сабрана дела, књ. I), Београд 1969 163—169; id., *Још једном о пронијарима Куманима,* Зборник Владимира Мошина, Београд, 1977, 63—74.

[7] М. Ласкарис, *Византиске принцезе у средњевековној Србији*, Београд 1926, 89—90; id., *Deux chartes de Jean Uroš*, Byzantion, t. XXV—XXVI—XXVII, F. 1 (Bruxelles 1967) 322, који посебно истиче и Ламбросов став о овом питању; Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 25—26, где су изнета становишта свих аутора о називима жена деспота.

[8] Види нап. 5.

[9] Ђ. Бошковић, *Неколико натписа на зидовима српских средњевековних цркава*, Споменик СКА 87, Београд 1938, 13; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 62—64.

[9a] Уп. Б. Ферјанчић, *о. с.*, 26.

[10] М. Кашанин, *Српски средњевековни портрет*, Уметнички преглед, 9. јуни (Београд 1938) 260—261, где пише: »На нашем средњевековном портрету су све жене младе, и увек лепе.«

[11] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 91—92.

[12] V. J. Djurić, *L'art des Paléologues et l'état serbe. Rôle de la cour et de l'église dans la première moitié du XIV^e siècle*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 186—191; T. Velmans, *o. c.*, 59—97.

насликаном моделу, није имала трем на западној страни у било ком виду. То говори да живопис западне фасаде није био заштићен већим кровним испустом и да је једино профилисани кровни венац, до подизања припрате почетком XVII века, штитио живопис на западној фасади цркве.[13]

Испод модела храма, пред деспотицом, насликана је њена унука, Драгушинова кћерка, која, судећи по висини и лицу, има више од десет година. Приликом досадашњих радова нису примећени трагови натписа уз лик Драгушинове кћерке. Девојчица, као и други представници ове угледне властеоске породице, насликана је с нимбом, а десну руку подиже у молитви за спас душе свог оца; њена коса је детаљно исцртавана, с раздељком изнад чела и дугим праменовима косе уз врат, до њеног хаљетка. Делови испод лакта, услед оштећења, теже се прате, а уста и очи знатно су оштећени.[14]

У другој зони, на јужном крају зида, насликане су фигуре Уроша и Јелене, издвојене од Душановог портрета великом нишом и отворима на западном зиду испод Христовог попрсја (сл. 4). Ни у једном споменику у Македонији и Србији није се у толикој мери инсистирало на званичном изгледу представника владарске породице, осим у извесној мери, у трему цркве Св. Николе Болничког и у Леснову.[15] Овде је примењен јединствен начин да се престолонаследник, тада у шестој или седмој години, висином изравна са оцем, како би Христос могао прстима леве руке досегнути његову круну. Јастук на коме Урош стоји постављен је изнад празног квадратног поља, тако да Урошева фигура премаша висину фигуре краљице Јелене. Постојао је још један начин идејно-композиционог истицања престолонаследника, као што је то случај у Св. Николи Болничком, где је Урош 1345, у својој осмој години, изравнат по висини са својим родитељима.

3.
...лошко, натпис
...ктиторку
...потицу Марију



Урош је насликан у наглашеном фронталном ставу (сл. 4). У подигнутој десној руци држи црни крст с два попречна крака са значењем владарског жезла, а у левој затворени свитак — акакију. Његова одежда се скоро не разликује од очеве: први пут у галерији Урошевих портрета уопште, представљен је са укрштеним лоросом. Дивитисион је исти као и на Душановом портрету, богато украшен драгим камењем различитих боја и редовима бисера, на одежди нису насликане само неке ситније апликације, али се зато Урошева круна битно разликује од очеве. Круна Душановог сина нема ближих аналогија с крунама владара, престолонаследника и деспота у уметности XIV века; затвореног је типа, са чеоним и вертикалним обручем, а изнад чела се подиже висока камара с повећим драгим каменом у доњем делу; остали део круне има још четири радијално постављена метална члана и више драгуља између њих; са оба краја круне, изнад ушију, спуштају се препендулије.

Лице краљевића је бледо, скоро безизражајно; примећују се шрафирања на образима уз веома пажљиво исцртавање очију обрва и очних капака. Густи праменови таласасто кудраве косе излазе испод круне на челу и спуштају се до његовог лороса. Натпис с титулом уз Урошев портрет, колико је нама познато, јесте навођење његове титуле на грчком језику пре проглашења царства; натпис је уз то исписан у споменику на тлу које је само неколико година раније био у саставу Византије; доносимо садржај овог натписа:

(ΟΥ)ΡΕСΗС (ΕΝ) Χ(ΡΙСΤ)Ω ΤΟ ΘΕΟ
Π(ΙСΤ)ΟС ΚΡΑΛΗС

Када се тај натпис упореди с натписом уз Душанов портрет у Полошком, примећује се да и отац и син носе титулу краља, тј. да у натпису уз Урошев портрет не стоји да је он »млади краљ«, већ само краљ, али се код Стефана Душана истиче да је автоктатор (самодржац), уз навођење земаља којима влада. Изостављање титуле самодршца у натпису уз Уроша представља директно указивање на разлику између врховног краља и младог краља, који у српској држави никад није био автократор (самодржац). И после проглашења царства 1346, када је Душан носио титулу цара, Урош је био краљ, без истицања права самодршца.[16] Титулу автократора у Византији је носио најпре само врховни цар, док се царусавладару то право почело повремено додељивати »тек у позновизантијском времену, вероватно тек у доба Палеолога . . .«[17] У формулисању титулатуре на грчком језику избегнут је назив »млади краљ« за престолонаследника Уроша, назив непознат византијском државном систему.[18] У полошком натпису, дакле, јављају се отац, краљ-автократор и син-краљ, конциповани на основама византијске институције савладарства.[19]

---

[13] N. L. Okunev, *Lesnovo*, L'art byzantin chez les Slaves, I, Paris 1930, 234—235.

[14] У току чишћења фресака нисмо приметили натписе уз портрете краљице Јелене и Драгушинове кћерке; у каснијим истраживањима можда ће се пронаћи трагови тих натписа.

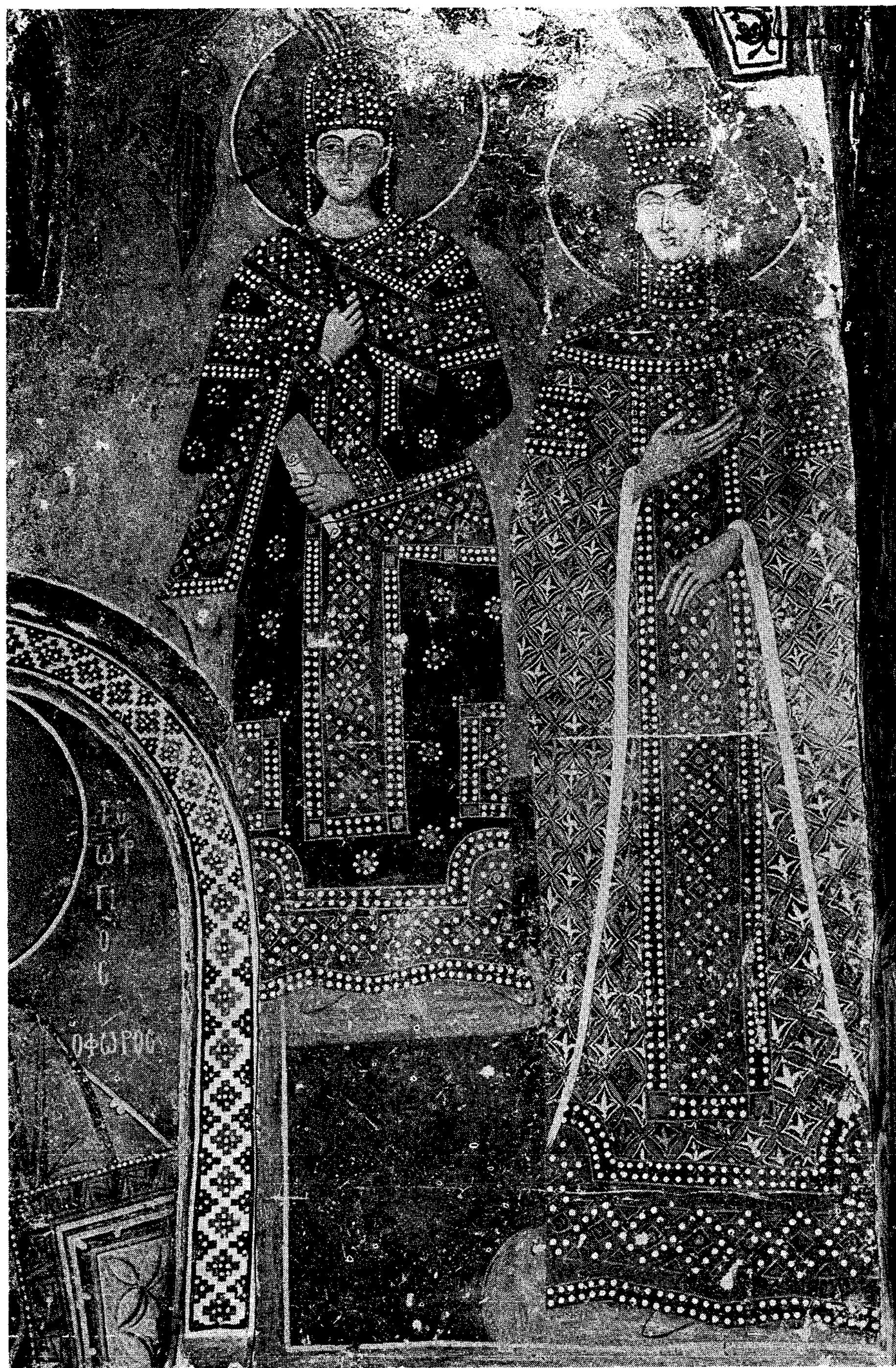
[15] Ц. Грозданов, *о. с.*, 54—58; С. Радојчић, *о. с.*, 55—56.

[16] Г. Острогорски, *Автократор и самодржац*, *Византија и Словени* (Сабрана дела, књ. IV) Београд 1970, 331.

[17] Ibid,, 302.

[18] М. Ивковић, *Установа »младог краља« у средњевековној Србији*, Историски гласник 3—4 (Београд 1957) 59—79, са старијом литературом.

[19] Вид. приказ Г. Острогорског књиге: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg 1936, објављен у Југословенском историјском часопису 3 (1937) који смо користили у књизи *О веровањима и схватањима Византинаца*, Београд 1970, 380; Г. Острогорски, *Автократор и самодржац*, 330—331; id., *Сацаревање у средњевековној Византији*, *Из византијске историографије и просопографије* (Сабрана дела, књ. 3) Београд 1970, 180—191.



*Сл. 4.*
*Полошко,*
*краљ Урош*
*и краљица Јелена*

Краљица Јелена стоји у свечаној фронталној пози, левом руком придржава жезло с бисерним венчићем на врху, а десна рука јој је подигнута у висини груди; руке су сликане са изванредним осећањем у дочаравању опуштеног геста краљице (сл. 4). На глави јој је веома висока, отворена круна, која се у горњем делу не шири као већина насликаних круна немањићких краљица тога и претходног периода. Наушнице су зракастог типа, скоро исте као у Драгушинове жене,[20] иако су, још од Симонидиних портрета, отменијим сматрани обоци великог пречника, опточени бисерним круговима.[21] Јелена носи гранацу декорисану ромбовима с криновима у виду каро-шаре.[22] Око руку падају дуги рукави гранаце с белом поставом, и у контрасту су с вертикалним лоросом, украшеним драгуљима и бисерима; краљица има високу уз врат уздигнуту огрлицу и посебне украсе нашивене на гранаци, испод рамена и на завршном доњем делу.

[20] Ц. Грозданов, и Д. Ћорнаков, *о. с.*, 66, нап. 62.

[21] С. Радојчић, *Портрети*, 36; 51; J. Ковачевић, *Средњевековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 143—145.

[22] J. Ковачевић, *о. с.*, 190—191.

Јелена није насликана на помодан начин представљања женских портрета претходног периода. Она има наглашене особине отмене, зреле жене финих, ненаметљивих црта. Лице јој је бледо, уско, нос танак, повијен на крају, обрве лучно повијене, али, као и очи, помало косе; сликана је без моделације. Ове особености сусрећу се мање или више наглашене и на другим Јелениним портретима, посебно на добро очуваним композицијама у Св. Николи Болничком и у Дечанима, што говори да су зографи настојали да тачно уоче њене физиономске карактеристике.[23] Пратећи развој женског портрета од краја XIII века, још од Каталининог лика у Ариљу, С. Радојчић је уочио појаву сликања владарки и властелинки из високих кругова: »исти бледи овал, мала уста, нежно извучене црте лица и слабо означена пластика главе. Стално се слика исто лице; мислим да је то општи, тада модерни тип женске лепоте«.[24] На овај, уопштен начин портрет краљице Јелене третиран је само у Белој цркви Каранској, док се касније представе њеног лика одликују прецизнијим истицањем индивидуалних црта. У Полошком, мајстор је био више привржен линеарној стилизацији, појави која даје печат највећем делу сликарства ове цркве, како смо то раније већ навели.

Портрети Душана, Јелене и Уроша из Полошког припадају првој групи њихових заједничких представа, насталих између Беле цркве Каранске, око 1340, и Св. Николе Болничког, 1345. На овој групи споменика престолонаследник Урош слика се између оца и мајке, сем у Св. Николи Болничком, где је издвојен и постављен поред родитеља односно поред мајке.[25] Ни у једној представи владарске куће до 1346. није до те мере подвучена званичност као на сликарској целини у Полошком. Истих месеци на слици Душанове породице у оквиру 12 (13) кондака Богородичиног акатиста из Дечана, мајка спушта десну руку на Урошево раме, а Душан милује сина левом руком по глави. У истом гесту насликана је и Јелена и на другој композицији у Дечанима, где је мали Урош насликан са својом блиском рођаком, на заједничком портрету.[26] Ни у нартексу Сопоћана није у тој мери подвучен званичан фронтални став чланова владарске куће.[27] Како смо раније истакли, у овој групи портрета, само у Полошком је Урош насликан са укрштеним лоросом на грудима, издигнут изнад висине мајчине фигуре, а изравнат с висином очевом. Чини се да се у споменицима властеле и црквених високодостојника у Македонији, где је тих година знатно померена граница према Византији на југу, наглашеније подвлачи дивинизација владарске куће у односу на споменике основног језгра српске средњовековне државе. Портрети владарске породице у Полошком, Св. Николи Болничком и у Леснову, композиционом структуром, пропорцијама и распоредом фигура, показују специфичност приказивања краља (цара) Душана и његове породице у македонским крајевима освојеним после 1334.

[23] С. Радојчић, *Портрети*, 32, 91—92, где се указује на опште токове развоја и промене у третману женског портрета.

[24] Ibid., 32.

[25] О овој групи портрета Душанове породице до 1346, вид.: С. Радојчић, *Портрети*, 56; Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, Зборник радова Византолошког института XX (Београд 1981) 116, нап. 19. О портретима у Белој цркви Каранској и њиховом датовању вид.: Г. Бабић, *Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској*, Зограф 2 (Београд 1967) 17—19.

[26] С. Радојчић, *Портрети*, 52—53; Г. Суботић, *о. с.*, 113—114.

[27] В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 89, цртеж 138—139; како се Душан у овом натпису помиње као велики краљ, облик који је био у употреби пре његовог крунисања, В. J. Ђурић истиче да је сликарство сопоћанског нартекса настало око 1344/45 (вид. *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 212, нап. 74).

*л. 5.*
*Полошко, йойрсје*
*раља Уроша*
*ілава краљице Јелене*



*6.*
*лошко, йойрсје*
*љице Јелене*

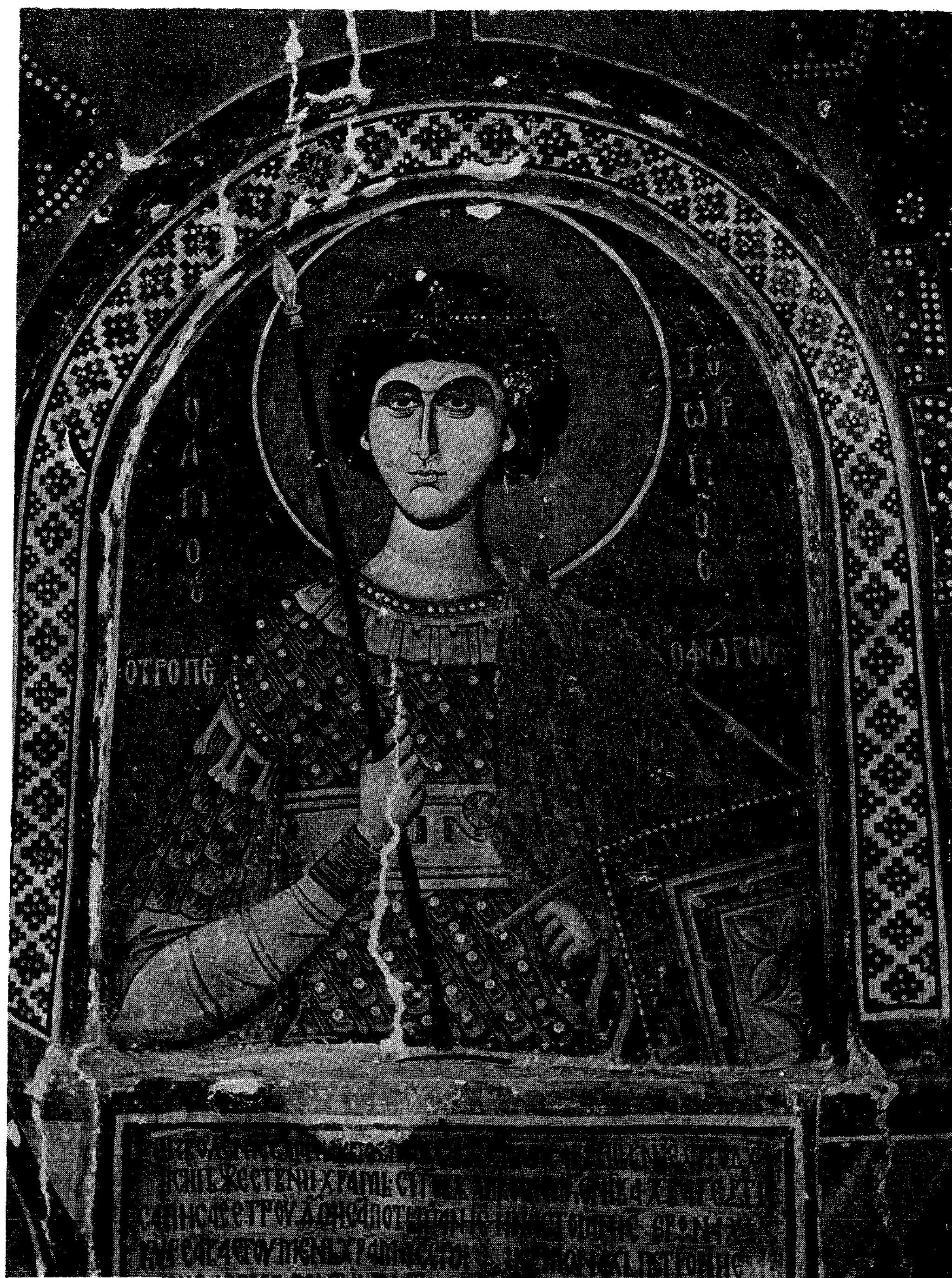
Допојасна представа св. Ђорђа Победоносца (О АГІ ОС ΓΕΩΡΓΙΟϹ Ο ΤΡΟΠΕΟΦΩΡΟϹ), насликана у великој ниши изнад врата у виду фреско-иконе, сигурно спада међу најлепша појединачна дела у ликовном ансамблу Полошког (сл. 7). Свети ратник-мученик десном руком подиже копље испред себе, у левој држи мач испод балчака, поред кога је штит са обе стране лакта; преко панцирне кошуље огрнут је плаштом.[28] На глави, изнад редова коврџа које уоквирују лице ратника, носи венац с једном уздигнутом камаром по средини и три драга камена, какав у периоду Палеолога најчешће носе севастократори, на што указује и Псеудо-Кодин.[29]

Највише привлачи пажњу начин сликања његовог лица. Први мајстор живописа у Полошком применио је грађење пластицитета претапањем графичких планова с вештом применом сенчења. Осенчени су делови испод лучних обрва, на врату, око носа и повучене тамне линије испод очију. Ваља приметити да се сенке око очију и врата не јављају на портретима живих личности које смо проучавали у трему. Свој манир стављања троугаоних сенки испод очију није применио на лику св. Ђорђа, већ га је само назначио на глави младог Христа на врху западне фасаде. Чисти обриси носа и уста говоре о цртачкој суверености зографа који се не испомаже колористичким ефектима, али је у владању формом доспео до оне тачке кад се намеће проналажење нових изражајних могућности. Пре свега, на лику св. Ђорђа и на портретима историјских личности мајстор је показао најбоље могућности класицизма зреле академизиране фазе Палеолога са већ наговештеним променама средином XIV века.

---

[28] Представе св. Ђорђа с различитим епитетима сликају се на сличан начин: уп. С. Кисас, *Срйски средњовековни сйоменици у Солуну*, Зограф 11 (Београд 1980) 34—39.

[29] Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966, 276.



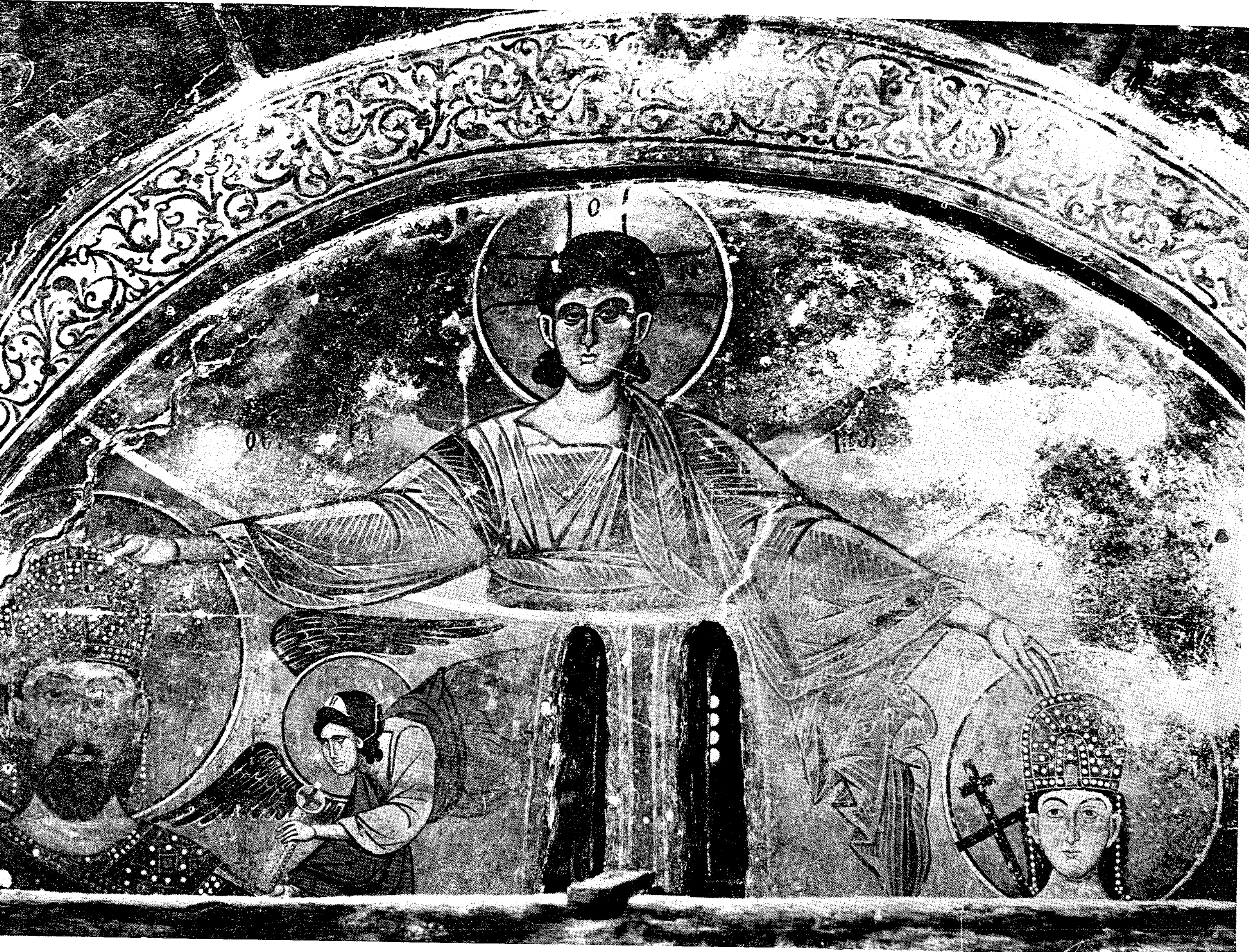
*Сл. 7.*
*Полошко, св. Ђорђе Победоносац*

На врху западне фасаде, по своj ширини највише зоне, коjа je издвоjена полукругом божанске светлости, из њених дубина излази фигура младог дванаестогодишњег Христа са изгледом већ поодраслог Емануила; почетком XVII века оваj млади Христос био je покривен новом фигуром Христа-анђела Великог савета (сл. 8). Он шири руке изван површине божанске светлости и на две стране полаже круне на главу краљу Душану и престолонаследнику Урошу. Христова фигура померена je незнатно према северноj страни фасаде, зато што његовим непосредним благословом ниje била обухваћена и краљица Јелена, на самом краjу jужног зида. За разлику од историjских портрета и лика св. Ђорђа из доњих зона, Христос je сликан с наглашениjим пластицитетом, његова глава je волуминозна, с контрастима светло-тамног; можда je то сликар применио из оптичких разлога будући да je Христос, постављен на наjвишоj тачки фасаде, слабо видљив из доње зоне. Због полукруга божанске светлости, његов хитон и химатион осветљени су млазевима светлости коjи геометризуjу одежду. Његова густа коса спушта се испод ушиjу и на обе стране формира трочлане увоjке, поjава коjа ниje карактеристична за друге фигуре Емануила. По ширини светлосних површина, са обе стране попрсjа, у два реда, чита се натпис коjи указуjе да je Христос овде приказан »у другом обличjу« (Марко XVI, 12), док je испред самог натписа исцртана кречнобелом боjом глава са нимбом. Текст натписа гласи:

I(HCOϒ)C X(PICTO)C
O EN ETEPA MOPΦ(H)

На овом делу живописа откривена je фигура joш jедног анђела, коjи, спуштаjући се са висине, са леве стране Христовог попрсjа, полаже круну на главу краљице Јелене. Тако у Полошком сусрећемо jедну од наjсложениjих представа инвеституре власти и моћи небеског цара земаљском господару и његовоj породици, непосредним постављањем круне на главу Душану и Урошу, и посредним путем, преко анђела, од коjих jедан доноси Душану мач победе, а други круну краљици Јелени.

У владарскоj иконографиjи Немањића, Христос први пут непосредно ставља круну владару и престолонаследнику, Душану и Урошу, на портретима у Полошком. Полагање круне посредним путем, преко анђела,



ико,
Хрисшос
ом обличју

прати се већ на грачаничкој Лози Немањића и на портретима Милутина и Симониде.[30] Старији, једноставнији начин божјег благослова владару замењен је полагањем круне као »најзначајнијег атрибута његове моћи«.[31] Непосредно полагање круне од стране небеског суверена познато је у владарској иконографији Византије већ у периоду после иконоборства. Највише се истичу примери полагања круне на главу цару Константину VII, затим цару Роману II и царици Евдокији на репрезентативним примерцима слоноваче рађеним у Цариграду; веома је познат пример из минијатурног сликарства, представа из Cod. Vatic. Urbin gr. 2, с краја XI века, на којем Христос полаже круну на главу Јовану и Алексију Комнину.[32] Споменули бисмо сличну композицију Крунисања норманског владара Рожера II у цркви Марторани у Палерму.[33]

Други начин приказивања инвеституре власти од стране небеског владара земаљском владару преко посредника, пре свега арханђела и анђела, био је много развијенији у владарској иконографији византијске културне сфере. Овај начин приказивања потицао је из веровања да су св. Константину Великом арханђели донели с неба знаке царске власти[34]. Међутим, сликање арханђела и анђела који доносе знаке владарског достојанства испод Христа који благосиља било је композицијски једноставније, нарочито у случајевима када се слика владарска породица или када се владару, поред круне, предаје и оружје, симболи победе божјом помоћи.[35] Најсложенији вид овог композицијског склопа, близак владарској иконографији, јесте представа св. Димитрија на коњу у трему Марковог манастира, коме уз благослов Христа Емануила, анђели предају све војничке атрибуте светог ратника.

Млади Христос, који се, према натпису овде појављује »у другом обличју«, налази се у идејно-догматској вези с догађајима у Емаусу на сам дан Васкрсења. Наиме, Христос у другом виду појавио се Луки и Клеопи на путу за Емаус, пре самог преламања хлеба пред овим својим следбеницима на вечери у селу код Јерусалима (Марко XVI, 12; Лука XXIV, 13—31). Пут и вечера у Емаусу постају веома популарни у уметности у време стварања Михаила и Еутихија и њихових савременика.[36] Већ у првим споменицима ране уметности Палеолога, у протезису охридске Богородице Перивлепте и у Протатону, композиција Вечера у Емаусу обележава се називом Исус »Христос у другом обличју«, с тим што се он слика као свештеник.[37] И у другим споменицима

---

[30] С. Радојчић, *Портрети*, 39, 44—45; В. Ј. Ђурић, *Лоза Немањића у старом српском сликарству*, Први конгрес Савеза друштава историчара уметности СФРЈ, Охрид 1976, 53—55; Ch. Walter, *The iconographical sources for the coronation of Milutin and Simonida at Gračanica*, L'art byzantin au début du XIVe siècle, Beograd 1978, 180—200.

[31] A. Grabar, *o. c.*, 114.

[32] Ibid., 116, 119.

[33] A. Grabar, *o. c.*, 120.

[34] С. Радојчић, *Портрети*, 40.

[35] Ch. Walter, *o. c.*, 190—200.

[36] В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, Манастир Раваница, Београд 1981, 53—56.

[37] A. Xyngopoulos, *Manuel Panselinos*, Athènes 1956, 20, f. 9

тог периода Христос се најчешће јавља као свештеник у еухаристичкој функцији,[38] а само изузетно са изгледом »историјског Христа« у својим годинама, као нпр. у Грачаници.[39] Међутим, ни на једној слици која се односи на догађаје у Емаусу није представљен млади, дванаестогодишњи Христос, без бркова и браде, као што је насликан у цркви Св. Ђорђа у Полошком. Зограф овде није означио Христа као Емануила, иако се он с тим изгледом и епитетом јавља на сложеним композицијама владарске иконографије, као што је, нпр. Лоза Немањића.[40] Чини се да је за разумевање ове појаве значајно исцртавање главе без костију, и меса, у скици кречнобеле боје и с нимбом око главе испред самог натписа, у појасу божанске светлости из које излази Христос.

(за Протатон), П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 50, 80 (за Перивлепту). О тонзури коју има Христос у Перивлепти, уп.: В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис*, 55, нап. 33.

[38] Д. Панић - Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 49, цртеж 6; G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III, Paris 1962, pl. 98 (за Старо Нагоричино); И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту*, Зборник за ликовне уметности 17 (Нови Сад 1981) 98, сл. 24 (за слику Вечера у Емаусу, где Христос има тонзуру).

[39] С. Радојчић, *Грачаничке фреске*, Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 178, сл. 3.

[40] В. J. Ђурић, *Лоза Немањића*, 53—55.

Сликањем праведне душе у представи везаној за догађај у Емаусу, тј. за дан Васкрсења, у гробној цркви Јована Драгушина, указује се на спасење душа праведника. Веровање у чин васкрсења био је залог васкрсења умрлих и спасења душа праведних.[41] Васкрсли Христос, који је насликан тако да излази са друге стране божанске светлости, представљен је млад зато што се на тај начин најпотпуније указује на идеју о оваплоћењу Слова и детету-жртви која се подноси за спас људског рода, тј. Емануила који је са становишта догматике беспочетан.[42]

Указујући на специфичности ове представе, верујемо да могућност потпунијег разматрања зависи од откривања које предстоји на великом квадратном пољу између надвратника и фигуре св. Ђорђа, где су, како смо већ истакли, само малим делом очишћени сегменти божанске светлости и Руке божје. Будући да је специфична представа Христа на врху фасаде једна од двеју ликовних представа божјег присуства на западној фасади у Полошком, потпунију анализу њиховог односа ваљало би дати после открића фреско-сликарства изнад улазних врата у храм Св. Ђорђа.

[41] Протосинђел др Јустин, *Догматика православне цркве*, II, Београд 1980, 534—594.

[42] О Христу Емануилу још увек најпотпуније G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 61—81.

# Les portraits historiques de Pološko (II)

Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov

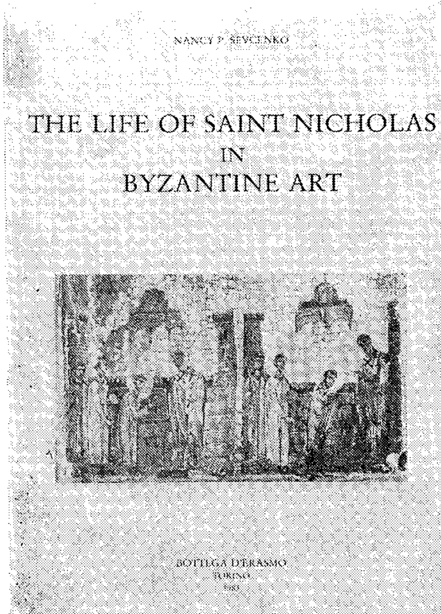
Pendant la seconde étape du nettoyage des fresques de l'église de St-Georges à Pološko, village près de Kavadar (RS de Macédoine) l'on a découvert sur la façade ouest la majeure partie de fresques avec des portraits historiques peints de 1343 à 1345. Des portraits historiques et d'autres figures peintes dans cette partie de l'église ont été découverts sur la partie sud du mur ouest et dans sa partie centrale. Dans la première zone, l'on a nettoyé le portrait de la fondatrice, mère de Jovan Dragušin, la »*despotica*« Marie. Comme nous l'avons déjà constaté dans notre premier article sur les portraits historiques de Pološko (Zographe 14), elle avait été la fille de l'empereur de Bulgarie Smilac et épouse du despote Aldimir, elle avait donc été une soeur de Théodora épouse de Stefan Dečanski et tante de l'empereur Stefan Dušan. Auprès de son portrait on a aussi découvert une inscription nous apprenant qu'elle avait pris le voile sous le nom de Marie et que son nom de baptême avait probablement été Marina. Les auteurs estiment que Marie avait mené jusqu'au bout les travaux sur l'église funéraire commencés par Jovan Dragušin et que toute la peinture murale est due à sa donation. Devant Marie est peinte sa petite-fille, fille de Dragušin dont nous n'avons pas encore découvert le nom. Dans le présent texte l'on évalue les valeurs picturales du portrait de Marie et les éléments du traitement réaliste dans la peinture du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle.

Dans la seconde zone, on a découvert les portraits du prince-héritier Uroš et de sa mère la reine Hélène. Quoiqu'à l'époque de la peinture de cette fresque Uroš n'ait eu que six à sept ans, il y est de grande taille, élevé à la même hauteur que son père. Le Christ pose sur les têtes des deux princes des couronnes, ce qui est le geste symbolique de l'investiture divine du pouvoir royal octroyé aux souverains terrestres; la reine Hélène est couronnée par un ange qui plane au-dessus de sa figure. L'attitude des personnages royaux souligne la représentation rigide et officielle des membres de la famille de Dušan.

Au-dessus de la porte d'entrée, dans une niche, est peint un grand buste de saint Georges Triomphant, auquel l'église est consacrée. Il porte tous les attributs des saints stratèges, et par sa valeur artistique ce buste est l'une des plus belles oeuvres de la peinture murale de Pološko.

Au sommet même de la façade ouest se trouve la figure dominante du Christ qui ressort d'un demi-cercle de lumière divine. Il est représenté comme un jeune homme, le Christ Emmanuel, mais son inscription l'indique comme le »Christ sous une autre forme« (Marc, XVI, 12) comme c'est aussi parfois le cas pour le Christ du »Repas d'Emmaüs«. Devant l'inscription se trouve la silhouette d'une petite tête avec un nimbe, et nous supposons qu'elle représente une âme ce qui symbolise la rédemption des âmes des justes par la résurrection du Christ. On indique également, dans cet article, aussi la place occupée par ces portraits dans l'art du XIV<sup>e</sup> siècle, au moment de la libération des normes strictes du classicisme des Paléologues, lorsqu'on sent une insistance sur la stylisation linéaire dans le traitement des figures et des espaces.

# Књиге




Nancy P. Ševčenko

*The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*

ed. Bottega d'Erasmo

Torino 1983

174 стр. и 255 фотографија

У савременој стручној литератури одавно се осећала потреба за упоредним проучавањем хагиографских текстова и сликаних циклуса о светом Николи. Веома распрострањен култ овог светитеља и обимна хагиографска грађа подстакли су још 1913. Г. Анриха да објави текстове житија светог Николе. Међутим, прва целовита студија о сликаним циклусима појавила се тек 1983. захваљујући труду Ненси Шевченко. Заснована на традиционалном, иконографском методу упоредног проучавања текста и слике, ова студија доноси низ новина не само тиме што садржи досад необјављену и мало познату грађу него и веома занимљива запажања о начину рада средњовековних мајстора и њиховом схватању слике. Једно од таквих запажања указује да је текст житија веома мало утицао на стварање основних иконографских формула. Највећи део занимљивих детаља остао је непознат сликарима. Они су се најчешће служили већ прихваћеним композиционим формулама као утврђеним целинама за исказивање одређене радње или опис одређене ситуације. Најчешће се сликар ослањао на композиционе формуле смишљене за приказивање библијских текстова. Сцена Рођења светог Николе или призори на мору, или сцена с три генерала у затвору компоновани су по узорима већ смишљеним за сличне сцене библијског порекла. И друге епизоде из делатности светога Николе, закључује аутор, грађене су на основу модела које су пружале сцене суђења или смрти мученика. Сваку иконографску промену у композицијама циклуса о светом Николи, Н. Шевченко објашњава као усавршавање основног модела, који се морао бар делимично прилагодити изражавању новог текста. Аутор сматра да су византијски уметници у својим радионицама учили да приказују поједине типичне ситуације одговарајућим формулама, па им такав начин рада и ликовног изражавања није био необичан ни кад су стварали циклус једног светитељског житија. Штавише, сматра аутор, уметници су таквим начином изражавања приближавали живот светитеља Христовом животу, а с друге стране су и необавештеном гледаоцу јасно причали, основне догађаје из легенде коју су илустровали. Ако у јеванђељским циклусима није било узора за неке догађаје или ситуације, као што је смрт светитеља или посвећење у неки свештенички чин, коришћене су формуле које су нудили византијски црквени обреди.

Значајан ауторов закључак односи се и на постојаност при избору сцена у циклусу у раздобљу од XI до XV века, уз напомену да сцене засноване на приказивању обреда (смрт, посвећења) постају веома честе и да се подробно приказују у циклусима из доба Палеолога. Независно од изворних текстова житија, многобројни циклуси понављају из века у век одавно одабране и познате сцене. Ипак, на сваком споменику се јављају другачије појединости, а кад се подударају, сведоче о блискости споменика (случај циклуса из XIII века у Мегари и Агориани, стр. 93 и 157). У раду једне радионице или скупине сликара на већем броју споменика, међутим, не понављају се увек типична решења у циклусу, како би се могло помишљати. Сјајни мајстори краља Милутина који су радили у Призрену, Старом Нагоричину и Грачаници, истиче аутор, нису механички понављали ни композиције ни појединости сликајући исти циклус о светом Николи (стр. 157). Код других мајстора запажена су угледања на познате старије споменике. Показало се да су сликари из Бањевца и Дечана, и они из Куртее де Арђеш, понављали неке посебно успеле и омиљене мотиве из солунске цркве Св. Николе Орфаноса (нпр., шатор у којем спава цар Константин, вид. сл. на стр. 264, 299, 300 и 325). Солун се на основу таквих појединости приказује као центар чија су дела ценили балкански сликари у XIV веку. Сумњајући да би такав снажан уплив могло имати сликарство из Св. Николе Орфаноса, Н. Шевченко помишља, уза сву опрезност, да је данас уништена црква коју је краљ Милутин подигао у Солуну и посветио светом Николи могла својим сликарством извршити запажен утицај како у Србији, тако и у Влашкој. Значи, Н. Шевченко, као и П. Магдалино, одбацује могућност препознавања ове Милутинове цркве у Св. Николи Орфаносу, али помиње и супротна мишљења С. Радојчића, В. Ј. Ђурића и П. Мијовића (стр. 158). По мишљењу Н. Шевченко, једино су образовани и даровити уметници уносили нове појединости у устаљене циклусе, а такви су били, нпр., Астрапа у Призрену и сликари Св. Николе Орфаноса, Псаче и, донекле, они из Марковог манастира.

Расправљајући о функцији циклуса у црквеном украсу и месту које му се додељује у различитим просторима цркве, аутор закључује да је сликано житије светог Николе проистекло из значајне посредничке и заштитничке улоге коју је свети Никола имао међу светитељима, као и угледа који је уживао. Четрдесет седам циклуса очуваних на Балкану, грчким острвима и на Кавказу, насликаних пре 1453, сведоче о утицају сахрањивања у црквама на избор заштитника на Страшном суду, односно на избор светог Николе као посредника пред Христом Судијом. Аутор истиче само девет икона са сликаним циклусима о светом Николи из истог периода. Зато циклуси на фрескама, без обзира на то да ли су сачувани у бочним капелама, бочном броду или у нартексу и наосу, чине део надгробног програма идеја изражених зидним сликарством.

Седамнаест циклуса очуваних у Југославији подробно је проучено, а то су циклуси из Студенице, два из Сопоћана, по један из Манастира у Мориову, Ариља, Призрена, Старог Нагоричина, Грачанице, Доње Каменице, Баљевца, Дечана, Псаче, Марковог манастира, Рамаће, јужне капеле крај Перивлепте у Охриду, пећинске цркве у Драдњи и са иконе из Скопља. Недавно очишћене сцене у нартексу Св. Николе у Станичењу, 1331—1332 (Св. Никола постаје епископ и Св. Никола обара идоле) нису могле бити познате аутору (v. supra p. 80), као ни две скоро откривене сцене у цркви Св. Николе у Великој Хочи, из времена краља Душана (Рукополагање светог Николе за свештеника и Рукополагање светог Николе за епископа). Иначе веома добро обавештена о нашим споменицима и о стручној литератури о њима, Н. Шевченко познаје и недоумице и учествује у решавању питања или у тумачењу недовољно очуваних сцена

Одбија хипотезу А. Цитуриду о евентуалном препознавању епизоде о дечаку Василију на остацима фреске у Богородици Љевишкој (стр. 145). Исто тако, Н. Шевченко предлаже ново читање легенди на српском језику с турским речима на сцени исте садржине у Рамаћи. За разлику од читања које је још 1968 (ЗЛУМС 4, 144) предложила Б. Кнежевић, Н. Шевченко сматра да речи тегри соултан изговара жена, а не емир, чиме се мења смисао реченице исписане на фресци у Рамаћи. Ипак, у овом духовитом тумачењу Н. Шевченко занемарен је смисао клетве коју, верујемо, изговара емир, те нам оно зато не изгледа прихватљиво.

Студија Н. Шевченко обухвата велики број циклуса (56) насликаних на фрескама и иконама, надахнутих византијском литерарном традицијом о светом Николи. Утврдивши чињеницу да се још од IX века нагло шири култ светог Николе (настао стапањем легенди о двема личностима, епископу из Мире у Ликији и игуману Сионског манастира код Мире), Н. Шевченко налази разлог тој појави у чињеници да је свети Никола описан у легендама као борац против паганства и јереси, али и као чудотворац. Ипак, најстарији очуван циклус слика потиче тек из XI века, са иконе сачуване на Синају, иако се и раније могла наћи понека изолована слика из живота светог Николе или његов портрет. Илустровани рукописи не сведоче о постојању циклуса, старијих од XI века.

Веома занимљиво запажање Н. Шевченко односи се и на циклусе сликаних житија светог Николе који су сачувани у Русији (стр. 28). Иако су у основи засновани на византијским изворима, циклуси на руским иконама зависе далеко више од месне, словенске литерарне традиције него од грчке, те зато нису ни обухваћени овом студијом.

Имајући у виду ширину прикупљене грађе, објављене у каталогу (стр. 29—65), и изванредну анализу сваке сцене овог циклуса (стр. 66—154), као и опште закључке, књига Н. Шевченко ће брзо постати неопходан приручник сваком истраживачу који се буде занимао за ову тему или за овај метод истраживања. Чињеница да су житија светог Николе и светог Ђорђа најчешће сликана после Богородичиног подстакла је америчке истраживаче да се поново упитају шта је изазвало ову појаву, која сигурно превазилази историјско-уметничке студије и методе. Заслуга је Н. Шевченко што је пружила одговоре које је историјско-уметничка анализа кадра да пружи. Може се очекивати да ће друга истраживања историје култа и литерарне традиције, која се обављају у Паризу под надзором А. Гијуа, са своје стране такође обогатити наша знања о светом Николи, чији је култ, прожет веровањима и сујеверицама, вековима подстицао сликаре и наручиоце уметничких дела.

*Гордана Бабић*

t and Architecture in the Balkans
*an annotated bibliography*

SLOBODAN ĆURČIĆ

REFERENCE PUBLICATIONS IN ART HISTORY
G. K. Hall & Co. 70 Lincoln Street, Boston, Massachusetts

## Slobodan Ćurčić

*Art and Architecture in the Balkans, an Annotated bibliography*

*Reference publications in art history*
Boston, Massachusetts 1984

384 стр. текста
1 црно-бела репродукција
индекси обухватају стр. 385—427

Књига представља, како сам аутор у уводу и истиче, прву опсежну библиографску компилацију литературе о средњовековној уметности Балканског полуострва као целине, обухватајући све видове ликовне уметности — архитектуру, сликарство, примењену уметност и скулптуру.

Материјал сакупљен у књизи односи се на три балканске земље — Албанију, Бугарску и Југославију. Недостају Румунија, Грчка и европски део Турске, који ће, како је у књизи саопштено, бити обухваћени наредним томовима исте серије. Материјал је изабран и обрађен према савременим државним границама трију земаља. Хронолошки, књига обухвата период од IX века — изузетак је учињен у погледу Албаније, за коју је обрађен и рановизантијски материјал — и сеже до XVI—XVII, делимично и XVIII века. Литература о споменицима исламске уметности није обрађена у овој публикацији.

Подаци о споменицима сакупљени су на основу три библиографска рада (J. S. Allen, ed. *Literature on Byzantine Art*, 1892—1967, 2 vols, Washington, D.C., 1973, 1976 — Dumbarton Oaks библиографије засноване на: Byzantinische Zeitschrift; ead., *A Bibliographic Survey of Publications on the Subject of History of Art and Archaeology in Yugoslavia, from Classical Antiquity to the Present Time* — непубликована теза одбрањена на Католичком универзитету у Вашингтону 1968; S. Georgieva—V. Veklov, *Bibliografija na bulgarskata arheologija*, 1879—1966, Sofia 1974) и на основу више од четрдесет часописа који излазе у Албанији, Бугарској и Југославији. Од литературе која се објављује изван три наведене земље а односи се на споменике ових земаља обрађени су часописи *Cahiers archéologiques* (Paris) и *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna). Подаци су прикупљани и из једног дела периодичних публикација, које нису систематски прегледане јер је у намери састављача књиге било приказивање материјала који је публикован управо у Албанији, Бугарској и Југославији. Као закључна година истраживања, уз ретке накнадне допуне, обрађена је 1979.

Руководећи принцип организовања библиографског материјала условио је његово излагање од општих ка појединачним јединицама, редовно у складу са абецедним редоследом назива. Материјал је уобличен у четири главна поглавља. Поглавље *Балкан* (стр. 1—7) садржи дела о уметности и архитектури Балканског полуострва која су ширег географског опсега. Следећа три поглавља су *Албанија* (стр. 9—28), *Бугарска* (стр. 29—121) и *Југославија* (стр. 123—382). Поглавља *Албанија* и *Балкан* имају по пет а *Бугарска* и *Југославија* по осам поднаслова, зависно од броја и карактера података. Најпре су обрађивана дела општег карактера, затим она која се тичу архитектуре, сликарства (с даљом поделом на радове општијег карактера, радове о фрескама, иконама и минијатурама), скулптуре, примењене уметности, иконографије, градитеља-уметника-патрона и, на крају, места (подразумевајући називе градова, села или археолошких локалитета, као и имена река, острва или области). Књига садржи и краћи списак главних библиографских дела, листу скраћеница периодичних публикација, индекс аутора и општи индекс.

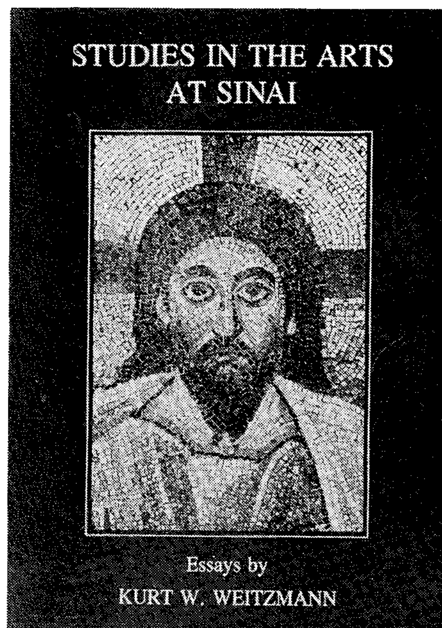
Књига Слободана Ћурчића — у којој је свака библиографска јединица транскрибована на латинички алфабет и пропраћена краћим коментаром — ванредан је допринос представљању историје уметности средњег века у земљама које су обухваћене. За нашу, албанску и бугарску историју уметности тог периода Ћурчићева публикација ће, без сумње, представљати основни приручник коме ће се обраћати истраживачи са енглеског или, шире, западног говорног подручја.

Као целини, књизи која је пред нама тешко је ставити примедбе. Пре свега зато што се њен састављач, у предговору, оградио од намере да буде исцрпан. Отуд би допуне које би се за поједине теме и, поготово, споменике — често и у већем броју — могле учинити, биле, заправо, излишне. Међутим, ипак треба навести неколико публикација које, због њиховог обима и значаја, није требало пропустити. То је, на пример, монографија Здравка Кајмаковића о чувеном сликару XVII века Георгију Митрофановићу (Сарајево 1977). Нема ни обимног рада о стећцима Ш. Бешла-

гића (*Стећци, каталошко-топографски преглед*, Сарајево 1971). Исто тако, будући да примењена уметност представља засебно поглавље у књизи, ваљало је, свакако, обрадити све бројеве *Зборника Музеја примењене уметности*, који излази у Београду од 1955. године, што није учињено.

Књигу коју је професор Ћурчић наменио својим америчким студентима треба, у ствари, уврстити у значајне публикације ове врсте. Рађена у »западном маниру«, с анотацијама које прате појединачне библиографске јединице, с циљем да упути и обавести, а мање да буде енциклопедијски свеобухватна и исцрпна, ова књига је отворила велике могућности да споменичко наслеђе Албаније, Бугарске и Југославије буде приступачније истраживачима на Западу. То је управо и највећи допринос Ћурчићеве књиге. Истовремено, три балканске земље на које се књига односи добиле су врло користан приручник. За наше подручје, Ћурчићева књига надомешта библиографију о споменицима средњег века, коју ми — осим текуће, која се објављује у *Старинару* од 1958. године — још увек немамо. Јасно конципована и, отуд, прегледна и лако употребљива, књига Слободана Ћурчића је у састављању наше библиографије о споменицима, што је посао који је у току, од неоспорне помоћи.

*Смиљка Габелић*




Kurt Weitzmann

*Studies in the Arts at Sinai*

Princeton, University Press 1982

увод, VII—IX стр.
14 студија на 285 страна и 132 табле са црно-белим илустрацијама
допуне библиографији, распоређене по редоследу напомена у студијама, стр. 423—437
обавештење о претходним издањима студија, стр. 438
индекс, стр. 439—449

Књига Курта Вајцмана *Студије о уметностима на Синају* сачињена је од радова већ објављених у научним часописима, али је одбир и распоред текстова чине првом правом синтезом о уметностима на Синају. Она говори о уметности од Јустинијановог доба па све до краја XIII века, ствараној на првом месту у Палестини, али и у другим областима Медитерана.

Књига је подељена на три дела, по периодима. Првом, најранијем добу, представљеном у поглављу под насловом *Уметност у доба Јустинијана и после њега*, посвећено је највише простора. То је било време када су, после »првог цариградског утицаја« (у VI веку), Сирија и Палестина у великој мери преузеле улогу важних уметничких центара и доживеле доба своје, може се рећи, неоспорне превласти, када је у границама Царства било забрањено сликање светих слика (VIII—IX век). Друго поглавље, *Средњовизантијске иконе*, показује како је известан смирај активности палестинских уметника — мишљење које ће, можда, исправити доцнија проучавања ове недовољно истражене уметности — био обилно надокнађен уметничким делима што су као поклони пристизала како из Цариграда тако и са Кипра, где су се годинама налазили метоси манастира Свете Катарине. Било је то доба »другог цариградског утицаја«, XI и XII век. *Иконе крсташа*, треће поглавље књиге, представља Синај, Јерусалим и Акру као центре одакле је у XII и XIII веку преношена византијска уметност у Западну Европу.

То је оквир у којем Вајцман гради своју синтезу, или боље, основу за широко замишљену историјску реконструкцију која по природи свога предмета далеко надмашује границе једне локалне историје. Локална обележја првенствено палестинске, а потом и сиријске уметности, на којима аутор у књизи често инсистира, схватају се као испољавања начелно једне, византијске, источнохришћанске уметничке културе, па се, природно, уклапају у целокупну представу која се о тој култури може створити. После истицања овако важне улоге уметности сачуване на Синају, чињеница да многа њена дела представљају једине фрагменте за нас пустих епоха постаје чак мање важна.

С друге стране, пажљивом анализом сваког појединачног дела Вајцман открива сложеност једне унутрашње, мале структуре. Њена се природа сазнаје у узајамном односу иконографске сентенце и стила, као и у култној примени, функцији, уметничког дела. И мада су студије Курта Вајцмана дате у строго хронолошком низу, тако да свако столеће има свога представника, посматрајући сваку од ове три вредности, аутор пружа читаоцу на известан начин нераздвојене, појединачне историје видова ликовног мишљења.

Иконографијом типичном за Синај бави се студија *Loca sancta и фигурална уметност Палестине* (стр. 19—62), која је, чини се, једна од кључних у књизи. Термин loca sancta, »света места«, односи се на топониме, предмете, па и личности везане нарочито за места где су се збили догађаји из Старог завета, Христовог живота или Страдања, или су то успомене на неке свете личности, мученике и аскете локалног и општехришћанског значаја. На великом броју најранијих представа Рођења, Распећа, Мироносица на гробу, Вајцман препознаје предмете чија се аутентичност доказује писаним изворима: озидани олтари у пећини Рођења у Витлејему и Гробу у Јерусалиму, крст који је цар Константин поставио на Голготи. Тканине пребачене преко олтара (на доста примера) сугеришу аутору да су у питању места на којима се вршила литургија. За историју слика битно је сазнање да се личности и догађаји свете историје повезују с предметима из савременог живота: у питању је или непосредност уметниковог запажања или конвенција уметности по којој се историја испољава у свакодневном литургијском чину.

Нешто су другачије слике типа loca sancta с представама личности. Поред несумњиве култне применљивости оваквих слика, битну улогу игра потреба да се, у једној области, истакну локални јунаци. Најзначајнија и најчешће приказивана личност јесте Мојсије. Од најранијег доба он се представља у две карактеристичне позе: Мојсије скида сандале = Мојсије пред Неопалимом купином и Мојсије прима Таблице закона (*Мозаик у манастиру Свете Катарине на Синају*, 5—18), или се слика како стоји пред Богородицом посебног типа, на доста примера сигнираном ἡ βάτος, »Неопалима купина«, која такође стоји држећи дете (стр. 39). И Богородица »Неопалима купина« је слика — пример за loca sancta, а од XI века се око њене фигуре слика и пламен. Медаљон с допојасном фигуром Богородице с Христом, смештен у пламен, по мишљењу Вајцмана је проналазак крсташа (39, н. 100, и *Сликарство икона у Крсташкој краљевини*, 325—357, сл. 34). Крсташи су радо прихватили иконографију светих места повезану с личностима, па су често сликали иконе чувених пустињака који су живели у околини. За многе од тих икона Вајцман претпоставља да су, као поклони ходочасника, биле намењене капелама и малим црквама расутим по Синају.

Поред типично локалних одлика, личности и места значајних за хришћане који су живели у Палестини, на стварање слика утицале су, као и у другим областима хришћанског света, потребе култа непосредно везане за литургију. Таквим уметничким делима Вајцман се бави у студији *Мојсијев крст са Синаја* (81—105), написаној са Игором Шевченком. За овај велики бронзани крст (VI век) на којем се налази текст из књиге Изласка и одлични цртежи — Мојсије скида сандале и Мојсије прима Таблице закона — претпоставља се да је, по аналогији с реконструисаном олтарском преградом из цариградске Свете Софије, првобитно био такође на врху олтарске преграде главне цркве на Синају. Слично је и с крсташким сликаним крстом чији се

декорација стилски и иконографски уклапа међу представе које красе олтарску бему у Доњој капели цркве Панагије на Синају (412, н. 23), па Вајцман закључује да се тај знатно оштећени крст некада налазио на врху иконостаса (*Три сликана крста на Синају*, 409—422). За икону с представом Χαίρετε (*Преиконокластичка икона са Синаја с представом Хереше*, 105—118) утврђено је да њен извор није текст јеванђеља (Мат. 28, 9—10), већ песма Романа Мелода. Студија *Фрагменти раног триптиха св. Николе са Синаја* на најпластичнији начин показује како се знање о изгледу византијског култног предмета може применити и помоћу њега реконструисати изглед читавог триптиха на основу само једног његовог крила (211—244). Значајно је запажање да су у литургијском смислу триптих и олтарска преграда суштински истоветни, јер се гестом отварања крила или врата отвара поглед у духовни свет. Познавање литургије било је битно и у размишљањима о иконама које су западни уметници насликали за крсташе. Карактеристично је да западњаци често пренебрегавају византијске каноне, као на пример на икони Страшног суда (XIII век), на којој су апостоли-судије насликани испод Христа-судије, чиме је поремећена основна идеја да Христос и апостоли седе заједно (332, сл. 14a и b).

Анализи стила посвећено је највише пажње; могло би се рећи да је читава књига у извесној мери апологија формалног метода помоћу којег се утврђује припадност уметничких дела различитим центрима и различитом добу. Раном добу својствен је начин сликања неба — с крупним звездама — или обраде нимбова — тачке при рубу нимба образују круг. Тако су сликане иконе Распеће, Три Јевреја у пећи, икона с представом Χαίρετε и два паноа с представама Жртвовање Исака и Жртвовање Јефтејеве кћери, које су, по мишљењу Вајцмана, израђене у VII веку, у техници енкаустике (*Јефтејев пано у олтару цркве манастира Свете Катарине на Синају*, 63—80). Када је реч о тако раном добу, Вајцману је за одређивање времена настанка једног уметничког дела најважнији критеријум степен блискости, односно удаљености тога дела од античке уметности. На тај начин је он поступио и у великој, за познавање раног и чистог палестинског стила важној студији *Слоновача са такозване катедре из Града* (119—186). У литератури се дуго расправљало о томе да ли она потиче из Александрије из година око 600-те или је блиска антепендијуму из Салерна датованом у другу половину XI века. Упоређујући комад по комад лепо израђених плоча од слоноваче из ове групе са уметничким делима поуздано палестинског порекла, Вајцман уочава и њихове битне заједничке одлике: систем двоструких линија које образују наборе на драперијама (the double-linefold system), што је одлика стила пореклом из Палестине и Сирије, затим црте лица, линијама наглашене очи као и елементе несумњиво исламског порекла. Уочивши извесну разноликост плоча, закључује да су дело исте палестинске или сиријске радионице, а рађене су током неколико генерација у VIII и IX веку. То претпоставља не само висок степен уметности на Блиском истоку него и одређен континуитет стваралаштва. Такође, закључујући да су писани извори о катедри непоуздани, помишља на могућност да таква столица од слоноваче није ни постојала, а да су те плоче, судећи по њиховим димензијама и облику, могле красити нека црквена врата. На основу утврђених особина стила и иконографске појединости — зиданог олтара на представи Рођења — било је могуће одредити и сиријско (палестинско) порекло нубијских фресака у Фарасу (*Неколико примедби о пореклу фрескосликарства у катедрали у Фарасу*, 187—208).

Особине кипарске уметности, круте наборе драперија донекле оштре погледе, али и несумњиву финоћу издужених ликова, Вајцман препознаје на неколико икона са Синаја, те претпоставља њихово кипарско порекло (*Група икона из раног XII века приписаних Кипру*, 245—270). Стилску разнородност и разноврсност уметничких дела сачуваних у Светој Катарини добро приказује и цариградска икона Благовести из седамдесетих година XII века, израђена у интернационалном познокомнинском стилу (*Познокомнинска икона Благовести са Синаја и други византијски талас XII века*, 271—287).

У књизи Курта Вајцмана се сасвим ретко говори о мајсторима. Само у једном одељку реч је о уметницима са Запада, за које Вајцман каже да су били осуђени да изгубе свој идентитет било зато што су настојали да задрже начин на који су сликали у земљи из које су дошли или зато што су се напрезали да што боље схвате сликарске моделе земље у коју су дошли. Оно што су они створили одређено је управо тим двема премисама. И као што је критеријум за одређивање синајске уметности раног доба био њена веза са античким схватањем слике, тако Вајцман дела уметника који су радили за крсташе одређује поредећи их с византијским. Те иконе одликује начелно прихватање византијске иконе и многа одступања од православног сликарског канона: истицање св. Петра и светитеља са Запада, затим Марије Магдалене, одступање од православне хијерархије личности, наглашена осећајност. С друге стране, оригиналне су извесне особине дела насталих у интернационалним радионицама у Јерусалиму и Акри, донедавно познатим само по сликарству минијатура, као што је начин сликања очију покретних јабучица (rolling eyes) или израз туге Богородице и Јована Богослова испод крста, додир руком усана или носа. Тај гест је, како каже Вајцман, заштитни знак радионица. Но, оно што је битно за уметност крсташа у Палестини јесте то што је копирање икона било организовано у радионицама нарочито за то одређеним. Занимљиво је и значајно што су, како изгледа, западњацима иконе биле привлачније од других уметности; познато је да су сачувана дела из области архитектуре и скулптуре, дела крсташа, задржала на Блиском истоку своје матичне облике. Крсташи су се, изгледа, нашли у истом положају као и сви народи који су дошли у додир с византијском културом: православна слика се могла копирати, али без икаквих компромиса.

Познато је, што Курт Вајцман често понавља, да истраживање огромне збирке предмета сачуваних на Синају, израђених од VI до XIX века, мора имати спор ток. Студије укључене у књигу имају стога карактер почетних истраживања, разврставања материјала, а закључци су глобални, никад коначни. Ипак, методичан распоред текстова, посматрање истих проблема уметничког стварања на различитим делима, логика којом се користе закључци претходних анализа, све то доприноси да читалац стекне јасну и широку представу о уметности створеној на тако огромном пространству у току многих векова.

*Бранка Иванић*



Marija Bajalović – Hadži-Pešić

KERAMIKA
U SREDNJOVEKOVNOJ SRBIJI

Marija Bajalović-Hadži Pešić

*Keramika u srednjovekovnoj Srbiji*

Muzej grada Beograda —
Monografije 8

Association des sociétés
archéologiques de Yougoslavie
Dissertationes et Monographiae,
tome XXIII

Beograd 1981
178 стр. текста
174 црно-беле репродукције
LII табле са цртежима
4°

Проучавање, обрада и публиковање предмета старе српске материјалне културе и уметничких заната добили су снажан замах од шездесетих година нашега века. Захваљујући томе, објављени су први драгоцени прегледи и класификације материјала појединих грана примењене уметности (вез 1959, дуборез 1965, златарство и интарзија 1966, кожни повези књига 1974, ситна пластика 1977), који су постали основица сваког даљег истраживања ових области.

Са керамиком, као и са стаклом, био је друкчији случај: као потрошна добра од крхког материјала, керамичке и стаклене посуде су, донедавно, као случајно очувани примерци, нашле своје место у неким музејским збиркама. Тек археолошка истраживања која се обављају у последње три деценије на средњовековним локалитетима — утврђеним градовима и манастирским целинама — поступно су износила на видело дана понекад целе, а много чешће фрагментоване посуде од керамике и стакла; то је омогућило да се стекне основни увид и у ове области уметничких заната у средњовековној Србији.

Марија Бајаловић-Хаџи Пешић (alias Марија Бирташевић) међу првим је истраживачима посветила пажњу нашем средњовековном грнчарству, проучавајући и са успехом објављујући керамичке посуде ископаване на Београдској тврђави још од 1956. године. Прву синтезу својих резултата, као и истраживачких исхода других археолога (уколико су јој били доступни), заокруглила је 1970. године у каталогу »Средњовековна керамика«, да би 1975. одбранила докторску дисертацију на Београдском универзитету под називом *Керамика у средњовековној Србији*. Шест година доцније појавила се књига са истим насловом као допуњен текст дисертације.

Желећи да што прегледније изложи материју, ауторка је свој текст поделила на седам обимних поглавља, преко којих се читалац на веома логичан и поступан начин уводи у предмет који се обрађује. Помоћу извучених поднаслова материја је представљена до подробности. У првом поглављу, *Подаци о грнчарима и грнчарским производима у писаним изворима*, она доноси изводе из неких средњовековних повеља, а затим и из пописа депозита и инвентара заоставштина, сачуваних у Дубровачком и Которском архиву. Повеље пружају драгоцене и засад једине податке о грнчарима и њиховом друштвеном статусу у средњовековној Србији, па се на основу њих могло установити да су радионице биле распоређене по жупама, на местима где је било погодне глине. Грнчари су додељивани манастирима како би их снабдевали својим производима; на основу топономастичких истраживања могло се утврдити да су постојала читава села насељена грнчарима. Што се инвентара депозита и тестамената тиче, они нису најпогоднији извори за упознавање старе керамике. У њима се махом наилази на посуђе од племенитих метала, што ауторка тумачи искључиво богатом опремом трпеза српских средњовековних владара и властеле. Међутим, веома важан узрок те појаве лежи и у чињеници што керамичко посуђе, због већ наведених својстава и релативно јефтине производње, није представљало трајно добро које би због вредности требало чувати и предавати на поклад или остављати наследницима. Разматрајући ове пописе, ауторка је дала свој допринос разјашњењу још увек недовољно обрађене богате терминологије средњовековног посуђа.

У следећем поглављу, као допуна писаним изворима, разматра се ликовна грађа, у ствари, прикази посуђа на композицијама из српског средњовековног зидног сликарства. У овом поглављу је изведена, чак и у цртежу представљена, типологија посуђа са фресака, сагласно њиховим облицима, иако на основу сумарних приказа фреско-техником није увек могуће тачно разлучити судове од керамике од оних који су од метала или неког другог материјала. Важна је оцена да су за приказе посуђа на фрескама у већини случајева сликари користили облике из живота, што се доказује ископаним посуђем из Смедерева, Београда и Прилепа. Поред домаће керамике, као узори су коришћени луксузни комади увезени са Запада, а у појединим случајевима, као, нпр., у Марковом манастиру и Манасији, могло се констатовати и преношење старих узора византијске керамике XII века, што је, несумњиво, резултат дословне примене сликарских предложака.

У трећем поглављу читаоцима се представљају налазишта керамике која је послужила као основа за израду ове студије. Ту је дат попис локалитета с најкраћом назнаком и оценом налаза, којим је обухваћено 59 истражених налазишта и 17 случајних налаза. На основу овога пописа могло се утврдити да је терен у Србији доста слабо испитан. Највише керамике су дали утврђени градови, а пре свих Београд, Смедерево и Сталаћ, док су у много мањој мери испитивана мања насеља, као и сакрални објекти. Друга карактеристика која се може уочити јесте та да је ископани керамички материјал или непотпуно објављиван или да уопште није публикован. То је, с једне стране, отежало аутору рад на студији, али је, с друге стране, подстакло лични увид у материјал, што је омогућило проверу свег проучаваног материјала и његово посматрање на основу јединственог, аутору својственог методолошког поступка.

У поглављу под називом *Типологија и хронологија керамике* залази се у саму бит проблематике. У њему је М. Хаџи-Пешић, поред већ усталљене поделе керамике на кухињску, трпезну, култну и техничку, навела елементе којима се служила приликом датовања. Разматрајући кухињску керамику према врстама посуда, она изводи типологију на основу карактеристика појединих елемената као што су обод, врат, трбух или дршка суда, уз одлике примитивне орнаментике уколико се на суду појављује. Печати на дну лонца из IX—XIII века тумаче се различито. За руске и бугарске ауторе то су ознаке словенских радионица, док их румунски сматрају знацима магијског карактера. Према М. Бајаловић-Хаџи Пешић, која суди на основу наше грађе, ти печати се, истина, у ограниченом броју, појављују од тХ века и трају све до наших дана на посудама које су задржале типичне старе словенске облике, што илуструје етнографски материјал XIX века.

Поред функционалности, што је пресудна одлика и претходне групе, трпезна керамика се издваја и декоративношћу која, у лепшим примерцима, садржи елементе примењене уметности. Бројност налаза у последње време омогућила је извођење доста прецизне типологије и хронологије овог материјала. Декоративност ових посуда испољава се у богатству варијација појединих основних врста посуда, али и у њиховом спољном украсу — глазури и сликаној или гравираној орнаментици. На керамици откривеној у Смедереву и на Ђурђевим ступовима уочава се утицај стаклених чаша с бобицама (сузама или брадавицама).

Ретки примерци култне керамике очувани су у Хиландару, док је тзв. техничка керамика, нарочито судови за топљење метала, пећњаци и акустични лонци, откривена на већем броју локалитета у Србији. Начелно посматрано, може се рећи да се у генези посуда за свакодневну употребу, као што су здела, лонац, крчаг итд., осећа, као основан, утицај Византије, док је за техничку керамику био пресудан уплив западне цивилизације, нарочито из Угарске и Аустрије.

За познавање развоја српске срдењовековне керамике важно је поглавље *Орнаментика и композициони систем украшавања посуда*. За разлику од неукрашене кухињске керамике која је живела дуго у неизмењеним облицима, у развоју ликовне декорације на трпезној керамици, насталој по узору на византијску, запажа се изразита развојна линија у периоду од XIII до XV века. У почетку скромно прецртавани, орнаменти су временом стекли популарност. Извођени су са

све већом сигурношћу у стилским уједначеним композицијама, али су свој развојни лук окончали у шаблонском, непрецизном понављању мотива. За све време развитка ове декорације главни су мотиви били: спирала, лозица и круг, затим лист и палмета у безброј варијација и комбинација, док се на досад откривеним предметима веома ретко срећу преплет или зооморфни мотиви. На неким примерцима бокала откривени су и остаци натписа.

Сличност орнамената на керамици из Грузије, Црноморског басена, са Медитерана, из Грчке, Бугарске и Србије, које се компаративном анализом лако утврђују, ауторка сасвим логично тумачи заједничким византијским узорима. Добри цртежи, који као веома очигледна документација прате излагање, у поглављу о декорацији убедљиво потврђују тезе које се образлажу.

Поглавље посвећено технологији керамике настало је проучавањем великог броја примерака, а упоређивањем старих техника производње са савременим, могао се реконструисати поступак старих грнчара. На основу тога су, поред разних врста материјала за израду посуђа, приказане и технике израде без витла, затим помоћу ручног и ножног витла, потом технике украшавања неглеђосаног посуђа и оног са глазуром, украшавање ангобом, сликањем и гравирањем, као и печење и каљење посуда. Успут су навођени и ретки проналасци грнчарских пећи и других реликата средњовековне грнчарске технологије. Стари рецепти, као и савремене минералошке и хемијске анализе средњовековне керамике која је пронађена на Београдској тврђави, доприносе познавању производње средњовековне керамике.

На основу свих, на овај начин изведених претходних проучавања, М. Хаџи-Пешић је покушала да да први у нас преглед радионица декорисане керамике. Ослањајући се на бројност откривених примерака и посебне одлике које се могу означити као заједничке, она је утврдила грнчарске центре у Прилепу, Новом Брду, Нишу, Крушевцу, Сталаћу, Призрену и Београду, који су задовољавали потребе града и околине, али су преко трговаца и посредника своју робу отпремали и у удаљене крајеве земље. Наравно, наведеним списком градова ни изблиза нису пребројана сва средишта грнчарског заната у нашим крајевима, али је дат користан подстицај да се на основу нових налаза, који пристижу, овај попис допуни и заокружи.

У последњем поглављу, под називом *Увозна керамика*, обрађени су грнчарски производи из Византије и из западних земаља — Угарске, Аустрије, чешких земаља и Италије. Поред излагања општих одлика појединих облика, Хаџи-Пешићева је обрадила и њихове налазе у Србији и Македонији. На основу тог приказа може се закључити да је керамика која припада XII—XIII веку откривена у Скопљу, Прилепу, Нишу, Расу и Београду, а млађа, из XIV и XV века, поглавито у Крушевцу и Сталаћу. Керамика из западних земаља, судећи по досадашњим налазима, преовладавала је крајем XIV и у XV веку. Из Угарске је увожена и кухињска и трпезна керамика, али се најкарактеристичнијим комадима могу сматрати пећњаци, елементи за керамичке или »каљеве« пећи, које су се правиле у Мађарској од XIV века, док су најстарије досад пронађене пећи у Београду из почетка XV века. Што се тиче италијанске керамике, боље рећи мајолике из Фаенце, ауторки су били познати налази из Новог Брда, Београда, Пећке патријаршије и Богородице Хвостанске. Налази из Бање Прибојске, Милешеве и са других локалитета показују да је мајолика, додуше нешто млађа, масовно увожена и широко употребљавана. Надамо се да ће једна будућа студија о керамици из XVI и XVII столећа потпуније расветлити и ово питање.

Књигом Марије Бајаловић-Хаџи Пешић учињен је значајан продор у материју која је, барем у историји српске културе, била дуго година велика непознаница. Док су се о праисторијској и античкој керамици код нас, будући да се она уклапа у развој шире распрострањених култура, писале успешне студије и расправе, па је свако ново откриће брзо налазило своје место у развојној лествици, дотле је средњовековна керамика стајала по депоима, махом необјављена и, шире узев, непозната. Тек неке изложбе одржане последњих година приказале су антологијске примерке средњовековне декорисане керамике. Велика изложба у Народном музеју из 1981. *Уметност у средњовековној Србији* и нарочито изложба *Археолошко благо Србије* из 1983. представљале су коначну афирмацију старе трпезне керамике као предмета примењене уметности, и показале да се од археолошких ископавања средњовековних локалитета може очекивати још доста значајних открића. На то указују и резултати ископавања у Сопоћанима и Новој Павлици, који су недавно, после изласка ове књиге, објављени. Сваком даљем истраживачу биће сада много лакше да се одлучи на публиковање нових налаза. Постоји поуздан и веома поучан приручник, темељно дело, на које се може с пуно поверења ослонити кад су у питању методе испитивања, класификација и систематизација, као и поуздане аналогије за датовање и утврђивање ширег порекла примерка који се проучава. Нови налази свакако ће умногоме надградити ово дело, али се може рећи да они неће знатније померити његове основне поставке. Оне су плод закључака изведених трезвеним расуђивањем искусног познаваоца, а на основу доста исцрпног материјала који је налажен скоро на читавом простору средњовековне Србије. Можемо само пожелети да се рад на проучавању наше старе керамике прошири и на раздобље XVI и XVII века, за шта су се, захваљујући многобројним налазима, стекли повољни услови. На тај начин, а с обзиром на недавну појаву књиге Персиде Томић о народној керамици новијег времена, добила би се цела развојна линија српског грнчарства од његових почетака до данас.

*Мирјана Шакота*

# Zographe

Revue d'art médiévale

№ 15, 1984

É d i t e u r

Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

R é d a c t i o n

*Gordana Babić, Vojislav J. Djurić, Vojislav Korać, Desanka Milošević et Anika Skovran*

S é c r e t a i r e

*Mirjana Gligorijević-Maksimović*

R é d a c t e u r   e n   c h e f

*Vojislav J. Djurić*

## Sommaire

A r t i c l e s



L i v r e s

*Ова свеска штампана је средствима*
*Републичке заједнице за научни рад СР Србије*

Преводи на француски: *Мара Кордић*
Превод на енглески: *Милица Михајловић*
Лектор: *Александра Богдановић-Адамовић*
Опрема: *Драгомир Тодоровић*
Технички уредник: *Драгомир Тодоровић*
Коректор: *Мирјана Глигоријевић-Максимовић*
Штампа: Београдски издавачко-графички завод,
Београд, Булевар војводе Мишића 17

YU ISSN 0350—1361
UDK: 7 (091)

РЕШЕЊЕМ РЕПУБЛИЧКОГ СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА КУЛТУРУ СР СРБИЈЕ
ЧАСОПИС ЈЕ ОСЛОБОЂЕН ПЛАЋАЊА ПОРЕЗА НА ПРОМЕТ